

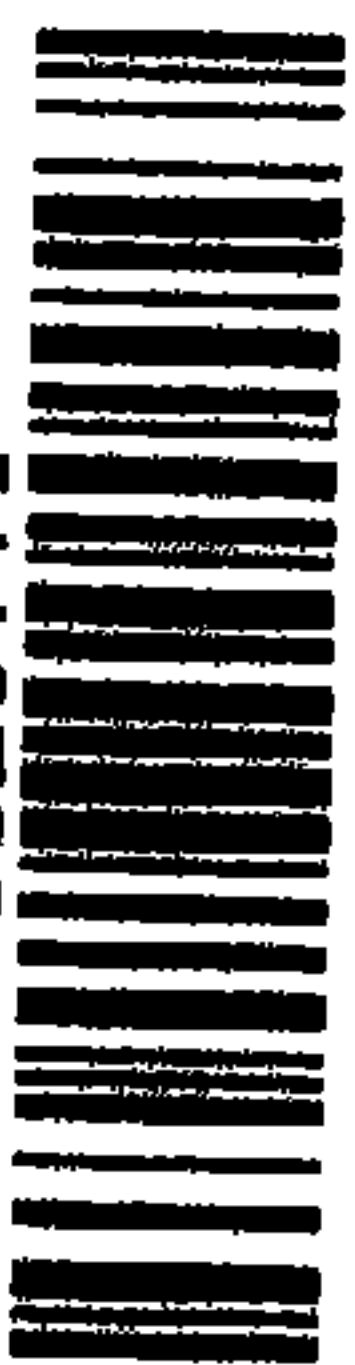
الدكتور كمال أبو ديب

في البنية الإيقاعية للسفر العربي

نحو بديل جذري لعروض الخليل
ومقدمة في علم الإيقاع المقارن



Bibliotheca Alexandrina



0110782

دار العلم للملايين
بيروت

فِي الْبَنَةِ الْإِقَاعِيَةِ لِلْسَفَرِ الْقِرْنِيِّ

نَحْوُ تَبْدِيلِ جُذُورِي لِعَرُوضِ الْحَلِيلِ
وَمَقْدَمَةِ فِي عِلْمِ الْإِقْتِاعِ الْمُنَارِ

الدكتور كمال أبو ديب

دكتور في الآداب من جامعة أوكسفورد
زميل للأبحاث العليا - كلية سان جونز ،
جامعة أوكسفورد

في البنية الإيقاعية للسفر العربي

نحو بديل جذري لعروض الخليل
ومقدمة في علم الإيقاع المقارن

دار العلم للملايين
بيروت

الطبعة الأولى

بيروت ، كانون الأول (ديسمبر) ١٩٧٤

إلى أمية

إيقاع الحنان في زمن إيقاع الرعب

مقدمة

١ - بدأ هذا البحث حداثاً مفاجئاً بأن الصورة المعقدة لإيقاع الشعر العربي التي يقدمها التراث النقدي لا تجسد أبعاد الواقع الشعري بحيويته ، وغناه ، وتنوعه ، وبانتظام بنيته انتظاماً مدهشاً في الوقت نفسه . ولم يكن سهلاً الانطلاق خارج حدود الإطار الذي ورثته الثقافة العربية المعاصرة عن تراكم قرون من الكتابة والصياغة النهائية . وكانت المغامرة مغامرة تغيير للتصور الجذري للبنية الإيقاعية للشعر ، ومغامرة فصل حاد بين الواقع الشعري الفعلي وبين الصورة التي أبرز فيها هذا الواقع . لكن المغامرة وصلت حداً من القدرة على الكشف والجلاء منحها طبيعة الاكتناه العلمي المشروع ، وإذا اكتمل وصف المكونات الإيقاعية ، وبُلوّرت تفاعلاتها في نظام بعيد التناسق ، بدا لي أنّ العمل انتهى ، وأنه لم يبق مجال إلا للتنقية والتشذيب . وبهذا الشعور نُشِرت الدراسة بصورة ظننتها شبه نهائية في « مواقف »^١ . وكانت ردود الفعل مسعدة في ترحابها بالمغامرة الجديدة ، ولم يقتصر الترحاب على المهتمين بأمور الشعر والإيقاع ، بل جاء من مصادر أخرى يشغلها أمر الثقافة العربية بشكل عام .

خلال عملي على القسم النهائي من البحث ، الذي كان غرضه مناقشة

أسس عمل التحليل النظرية فقط ، واستعراض بعض المحاولات الحديثة
لدراسة العروض ، أتيح لي أن اطلع على دراسة محمد طارق الكاتب التي
سأناقشها باختصار فيما بعد . ولم يغير الاطلاع شيئاً من مخططي لأسباب
تأتي . ثم جساء سفري الى الولايات المتحدة بدعوة وجهتها لي جامعة
بنسلفانيا لأقضي السنة الدراسية استاذاً زائراً فيها ؛ وأثناء جولة في مكتبة
الجامعة عثرت على كتاب لم يكن قد أتيح لي الاطلاع عليه هو كتاب
شكري عباد ، موسيقى الشعر العربي : مشروع دراسة علمية . وكانت
الصدفة بدء مرحلة جديدة من الدراسة تظهر نتائجها في البحث الحالي .

٢ - لم يثر كتاب عباد إعجابي العميق بمنهجيته وجدديته وحساسيته
فحسب ، بل أبرز لي بعضاً من أهم الطاقات الكامنة للنظام الجديد الذي
كنت قد اقترحتة في الدراسة المنشورة . لقد بدا لي بوضوح أن الدراسات
السابقة لم يُنَحْ لها الوصول الى نتائج جذرية الأهمية ، حول النبر والكم
في الشعر العربي ، لأن التعقيد الطبيعي لعمل التحليل أعاقها عن ذلك ،
وبالدرجة الأولى . ذلك أن عمل التحليل يُخفي النوى الإيقاعية المؤسسة
بتركيزه على التفعيلات الوزنية الكبيرة التي تفضل الباحث بتنوع أسمائها
وأشكالها، وتُحجب عن نظره وجود نوى أساسية تدخل في تركيب الوحدات
الإيقاعية كلها . ولقد فتح عباد أمامي مدى جديداً لم أكن قد تنبّهت
لأهميته ، رغم أنني كنت قد قرأت بحث فايل G. Weil^٢ بعناية : هو
مدى النبر ودوره في الشعر العربي . ولعباد أدين بتطور بحثي في الاتجاه
الذي تطور به ، وإن كنت أقدم فرضية جديدة تختلف عن الفرضية
التي قبلها عباد وحاول تطبيقها على الشعر العربي .

٣ - يستعرض عباد المحاولات الحديثة لدراسة الإيقاع في الشعر العربي
بدقة وتقصّ يسوّغان لي عدم القيام بمثل هذا الاستعراض هنا ، إلا أنني ،
مع ذلك ، أود أن أضيف فقرة عن محاولة محمد النويهي القيمة لدراسة
النبر ، والتي يبدو لي أن عباد أجحف بحق صاحبها إجحافاً يكاد عمله أن

يخلو من مثيل له ، وأن أتناول دراسة الكاتب التي ظهرت بعد كتاب عياد ، بشيء من التفصيل .

٣ - ١ دراسة النويهي للنسب ودوره في خلق الحيوية الإيقاعية في الأمثلة التي يناقشها دراسة ممتعة مضيئة. لكنها دراسة جمالية لحركية الإيقاع التي تنبع من نمط واحد من النبر فقط ، هو النبر اللغوي الذي تمتلكه الكلمات المفردة معزولة عن أي سياق شعري ، وقائمة بذاتها في حالة وجودية يمكن تسميتها **مطلقة** . ويصعب ، إن لم يستحل ، كما يحاول البحث الحالي أن يظهر ، أن يؤسس نظام إيقاعي متناسق على هذا النمط من النبر وحده ، إلا أن ذلك شيء يتعلق بالمستقبل ولا يمكن التنبؤ به . لكن السليم الواضح هو أن النبر اللغوي لم يلعب في الشعر العربي المنتج حتى الآن دوراً تأسيسياً جذرياً ، ولم يطور ليشكل نظاماً إيقاعياً كاملاً لهذا الشعر . والانتظام الذي أتيح للنويهي أن يظهره في بعض أمثله انتظام **موضعي** : أي أنه يحدث في تلك الأمثلة ذاتها ولا يتجاوز ذلك إلى أن يكون سمة أساسية للشعر المعروف كله . ويبدو أن هذا الانتظام يعود إلى طبيعة البحر الذي تقوم عليه أمثلة النويهي كلها ، وهو الخجب . وليس من الصعب دعم ما يقال هنا ، فإن تجربة بسيطة تحلل أبياتاً أو قصائد تقوم على بحور أخرى تدل على سلامته .

إلا أن الجانب السلبي في عمل النويهي هو التالي : يؤكد النويهي أهمية النبر في الشعر ، وقدرته على خلق نظام إيقاعي متناسق ، وكونه فاعلية جذرية ، لكنه ، في الواقع ، يتصوره فاعلية إضافية لا تأسيسية ، من حيث دوره في الإيقاع . فهو ، على مستوى عميق ، يعتبر الأساس الكمي المكوّن الفعلي للانتظام في الإيقاع ، ويعاين أنساق النبر اللغوي الواقعة على التركيب الكمي على أنها مجموعة من الخصائص التي تمتلكها الكلمات المفردة والتي تعطي التعبير طبيعة إيقاعية معينة ، لكنها لا تشكل أسس الانتظام الوزني فيه .

وفي تقطيع النويهي نفسه للبيتين التاليين دليل على صحة ما يقال هنا:

(IP) « هذا ما فعلت كفف الموت »

(IZ) « في كل مكان جسد يندبه محزون »

فهو يقطعها على أساس النبر كما يلي^٤ :

(IPD) / هذا / ما فعلت / كفف الـ / موت /

(IZD) / في كل مـ / كاننـ / جسدنـ / يندبهـ / محزونـ /

وينعدم هذا الانتظام بانعدام وجود وحدة أساسية متكررة، لكن الأهم هو أن تحديد الوحدات نفسه يبدو اعتباطياً لا يقوم على أساس واضح ، بمعنى ان بداية الوحدة ونهايتها لا تتحدان بموقع النبر ، كما هو المشروط الأساسي في تشكيل البحور في الأنظمة الإيقاعية القائمة على النبر (عد الى الفصل الثالث من هذا البحث) . [لماذا لا ينقسم البيت (IP) ، مثلاً الى : (هذا ما / فعلت / كفف الـ / موت) ، ولماذا لا ينقسم البيت (IZ) الى : (في كل / لـ مكا / نـ جسد / يندبـ / هو محزون) ؟ وليس في عمل النويهي ضوابط تقرر سلامة أحد التقسيمين وتنفي سلامة الآخر . بل إن التقسيمين المقترحين هنا أكثر انتظاماً وتناسقاً من تقسمي النويهي . فالأول يعتبر بداية الوحدة موضع النبر القوي دائماً ، والثاني يحقق تبادلاً إيقاعياً شيقاً بالطريقة : (١ ٢ ٢ ١ ١) واضعاً النبر في كل (١) على نهايتها وفي كل (٢) على المقطع الثاني منها] .

ثمة قضية أخرى في عمل النويهي تستحق المناقشة . يعتبر النويهي تفعيلة الحبيب (— — — هـ)^٥ . ويفسر ارتباط هذا البحر بالإيقاع النبري بكون تفعيلته أقصر التفاعيل زمناً . فإذا دخلها الاضمار ، حسب رأيه ، (وهو تسكين المتحرك الثاني) « تكوّنت من مقطعين كلاهما طويل ، فلم يعد فيها مجال يكفي لإقامة الإيقاع على أساس طول المقاطع وقصرها واضطرت الى اللجوء الى توزيع النبر لتحقيق إيقاع شعري » . ثم يرى أن (لن)

وتحول بسهولة عن طريق النبر إلى (عِلُّ) ، أي (هـ -) ← (- -) .
ويقول إن هذا لا يمكن أن يحدث في نظام كمي خالص ، لأن التحولات
الممكنة في مثل هذا النظام لا تتعدى ما يلي :

١ - تحول مقطعين قصيرين إلى مقطع واحد طويل ، بإلغاء الحركة
في ثانيهما : (فَع - ← فَعْ) .

٢ - تحول مقطع طويل إلى مقطع قصير واحد (لا مقطعين) .

أضف إلى ذلك ما يمكن حدوثه في الضرب من حذف المقطع الأخير
أو تقصيره أو تطويله .

ويسمى النويهي الشعر العربي شعراً كمياً ، ومن هنا يرى أن تحول
(هـ -) فيه إلى (- -) لا يمكن ، ويستدل بورود هذا التحول في
الشعر الجديد على أنه يتجه نحو إدخال النبر في إيقاعه ^٦ .

ولعل فيما تقدم من المناقشة ما يبرر رفض رأي النويهي هنا ، لأن
(- هـ - -) ما تزال ترد في أبيات أساس انتظامها أساس وقد - سببي
(أو كمي حسب مصطلح النويهي) وليس النبر . لكن سؤالاً آخر
ينبغي أن يسأل هنا : كيف يتبنى النويهي الرأي القائل إن الشعر العربي
شعر كمي خالص ، مع أن التحولات التالية تمكن فيه :

(AO) (- - - / هـ - -) ← ١ (هـ - - / هـ - -)

(BO) (هـ - - / هـ - -) ← ٢ (هـ - - / هـ - -)

٣ (هـ - - / - هـ -) بالإضافة إلى :

٤ (هـ - - / - -) (هـ - - - -)

أليس في تحول (AO) إلى (٢) ما يخالف الشرطين (١ ، ٢) ؟ ويبدو
لي أن الرد بأن (- - - - هـ - -) تحولت أولاً إلى (١) ثم تحولت إلى
(٢) وأن هذا التحول ، لذلك ، لا يخالف الشرطين المذكورين ، ردٌّ
متعسف نظري لا علاقة له بفهم إيقاع الشعر وتشكلاته .

ثم أليس في تحول (BO) الى (٤) ما يخالف الشرطين (١ ، ٢) ؟
وقد يُردُّ على هذا بأن العروضيين استقبحوا تحول (AO) الى (٤) ،
لكن هذا رد عروضي لا يغني . وفي الواقع الشعري أمثلة على هذا التحول
في الشعر القديم (خاصة في الرجز ، ويرد في مجموعة عبيد وا فقرة :
(٣ - ٢ - ٦ م) . هل ينتج من ذلك أن الرجز ، مثلاً ، حيث
يغلب أن يرد هذا التحول ، كان قائماً على النبر ، وإذا صح هذا فهل
يبرر تقرير النويهي بأن الشعر العربي كمي خالص ؟

إلا أن السؤال الأهم في الرد على تقرير النويهي هو : لماذا لا ترد
التحويلات التي يشير اليها في (١ ، ٢) في كل موضع من الشعر ، بل
تقتصر على مواضع دون أخرى ؟ إذا سلمت النظرية الكمية ، أفليس
من الطبيعي أن نتوقع ورود هذه التحويلات بشكل مطلق ، لا بصورة
محدودة ؟

أخيراً ؛ يقول النويهي « ان الشعر الجديد ، وان يكن لا يزال
مرتبطاً بالأساس الكمي التقليدي ، قد خطا خطوة لا شك في طبيعتها
نحو إدخال النظام النبري في إيقاعه »^٧ .

ويُسأل هنا : لماذا لا يرى النويهي أن نمط النبر الذي يدرسه (وهو
النبر اللغوي) لا يوجد في الشعر القديم ما دام واضحاً أنه لا يعتبر هذا
النبر مؤسساً لنظام إيقاعي متناسق يغير النظام الكمي ويأتي بديلاً عنه ،
بل فاعلية لغوية إضافية تنشأ ضمن النظام الكمي وضمن تقسيماته وتشكلاته ،
وما دام ، أيضاً يعتمد في تحديد النبر على طبيعة الكلمات العربية التي
استخدمت في كلا الشعرين القديم والحديث ؟

٣ - ٢ تكفي عمل محمد طارق الكاتب ، لكي يستحق مكاناً بارزاً
في الدراسات العربية المعاصرة ، روحُ الجدية ، والإخلاص العلمي ،
والتقصي المطلق ، التي تتحقق فيه . إن إبحاثاً من هذا المستوى لن تحقق

في إثارة القارئ وإيقاظ حسّ الاكتناه والتحليل الموضوعي الصارم في نفسه ، مهما كانت النتائج التي تصلها . ولعل هذا أن يصدق الى درجة أبعد في سياق الثقافة العربية المعاصرة ، حيث تطفئ روح من الاستخفاف ، والمحاكمة المتسرعة الفجة ، والتقاعس عن التعمق والدأب ، تبعثنا جذرياً عن الروح النابضة في أعماق تراثنا الفكري .

٣ - ٢ - ١ الحماسة الواضحة هنا لعمل الكاتب حماسة لروح العالم ومنهجيته ، لكن النتائج الفعلية التي يصلها تعجز عن إثارة مثل هذه الحماسة، على الأقل في نفس كاتب هذا البحث . ذلك أن إظهار الانتظام الرياضي لأوزان الشعر العربي ، وقابليتها للتحليل على أساس الأرقام الثنائية ، كما يتبلور في عمل الكاتب ، لا يعدو أن يكون تسجيلاً علمياً أميناً لكل ما قاله الخليل . وهو قبول لمفهوم الخليل عن طبيعة الوزن ، ومكوّناته [باستثناء نقطة تناقش في فقرة (٣-٢-٣ يلي)] وطرق تركيبها ، ولمفاهيم الزخافات والعلل بكل ما فيها . ولا تتحول دراسة الكاتب في أي موضع منها الى دراسة للإيقاع بما هو فاعلية حيوية وحركة في الشعر . من هنا يبدو لي أن لعمله كل قصور عمل الخليل ، بل انه ليزيد قصوراً لأنه يزداد تعقيداً . فهو لا يمنح القارئ دربة تعينه على تحسس الإيقاع وأبعاده التعبيرية ، بل يحمله دائماً إلى جداول حسابية لا تؤدي وظيفة أبعد من كشف اسم البحر وتركيبه .

وبهذا يلغي الكاتب أحد أهم جوانب علم العروض التقليدي : وهو تدريب المبتدئ وإيصاله الى درجة من الإدراك يصبح فيها قادراً على تحسس طبيعة البحر وتمييزه بمباشرة وعفوية . فالكاتب، كما تقول المقدمة ، يجعل « أبسط طلاب المتوسطة أو الثانوية » يعرف البيت وبحره ونوعه ، بتحويل الحروف المتحركة والساكنة الى أرقام ثنائية وعشرية ثم الرجوع الى الجداول الملحقة ، كما يرجع الى جداول اللوغاريتمات ^٨ .

وعمل الكاتب كله يقوم على مبدأ جذري يلتقي بالمبدأ الذي يقوم عليه البحث الحالي في نقطة مهمة ، ويفترق عنه في نقطة لا تقل أهمية : فالكاتب يصل النتيجة الجوهرية ذاتها التي يصلها البحث الحالي، وهي تتمثل في المقطع التالي : « قبول الحبن والطبي والقبض والكف جميعاً في الصدر والعجز لا يغير في عدد الأحرف المتحركة فيها ، وبمعنى آخر يبقى عدد الأصفار الموجودة بالأرقام الثنائية ثابتاً ، ومن هذا يمكننا القول بأن الأذن العربية التي اعتادت الشعر العربي تقبل حذف حرف ساكن بين آن وآخر دون اعتباره ملزماً في حشو الصدر أو العجز ، مع بقاء عدد الأحرف المتحركة ثابتاً ، أما عند تطبيقه على العروض، أو الضرب فيصبح عندئذ ملزماً »^١ .

لكن هذا الالتقاء لا يوحد بين عمله وبين البحث الحالي ، لأنها يفترقان افتراقاً جذرياً بعد هذا الالتقاء . ذلك أن ما يقرره الكاتب ، والبحث الحالي ، له سلامة نسبية مشروطة بشرط جوهري لا يسدو أن الكاتب يتنبه إليه هو بقاء النواة (— — هـ) في موضعها من الوحدة (التفعيلة) فإذا بقي عدد المتحركات ثابتاً وتغير موضع النواة ، من حيث علاقاتها ببقية المتحركات والسواكن، انتفت صحة الملاحظة المذكورة. وإخفاق الكاتب في إدراك هذا الشرط يترك آثاره على عمله كله ويجعله ، على مستوى التنظير والدراسة التطبيقية معاً، أقل قدرة على الإفادة مما كان يمكن له . وفيما يلي من مناقشة توضيح^٢ لهذه النقطة .

أول ما يفترضه تأكيد الأهمية المطلقة للتساوي في عدد المتحركات بين التفعيلتين هو أن التفعيلة (— — — هـ — هـ) تعادل التفعيلة (— هـ — — هـ) والتفعيلة (— — — هـ — هـ) من حيث دورها الوزني ، وهذا ، ببساطة، يقضي على روح النظام الإيقاعي للشعر العربي ، كما سيؤكد البحث الحالي (عد : الفصل الرابع) ويفترض التأكيد المذكور أيضاً أن الأذن العربية

تقبل حذف الساكن من أي من هذه التفعيلات وكون التفعيلة الناتجة ذات دور وزني معادل للأصل ، في أي موضع من الشعر العربي : أي ان (هـ — هـ — هـ — هـ) مثلاً ، التي يعادل عدد المتحركات فيها ما في (هـ — هـ — هـ — هـ) و (هـ — هـ — هـ — هـ) و (هـ — هـ — هـ — هـ) من متحركات ، تصلح بديلاً لهذه التفعيلات جميعاً . وهذا ، أيضاً ، مناقض لنظام الخليل الذي يني الكاتب عمله عليه ، ولروح الإيقاع في الشعر العربي .

ومن نتائج إخفاق الكاتب في إدراك الدور الجذري للنواة (هـ — هـ) في أوزان الشعر العربي أنه ، في دراسته التطبيقية ، يخطئ وصف أبيات عديدة وتقسيمها الى تفعيلاتها المكونة .

وفي تحليله للأبيات التالية ما يوضح هذا الخطأ :

١٣٣ — « أقفر من أهله ملحوب فالقطيّات فالذنوب »

(. ١ . ١ . ١ . ١ . ١ . ١ . ١ . ١ . ١ . ١ .)

تميز المتحركات والسواكن هنا مضطرب ، لأنه قائم على جهل بقاعدة أساسية في العروض وهي أن (الهاء) المتحركة بعد متحرك يجب أن تشبع . والاشباع في (أهله) يؤدي وظيفة جذرية هي توفير النواة (هـ — هـ) وعدم الاشباع يؤدي الى إلغاء هذه النواة ، وبالتالي الى تقسيم البيت الى أجزاء بطريقة مضطربة . وهذا ما يفعله الكاتب ، فهو يصف البيت بالأرقام العشرية كما يلي :

(٢ ٢ ٨ ٢ ٨ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢)

معتبراً (أهله هـ) تفعيلة واحدة مؤلفة من (٨٢) ، ويقرر على هذا الأساس أن الشطر « يتطابق مع الأوزان التي بينها » ' . لكن تحليل البيت كما تقترح الدراسة الحالية (عد : الفصل الأول ، فقرة ١٢-٢-٣) وكما يفترض ذلك العروض التقليدي ، يؤدي الى التقسيم التالي للبيت :

(٥ - ٥ - ٥ - / ٥ - - ٥ - / ٥ - - - ٥ -)

(٥ - ٥ - - / ٥ - - ٥ - / ٥ - - ٥ - ٥ -)

أي : (١ ٣ ١ ٢ ١ ١) (١ ٢ ٢ ١ ١)
وبطريقة الكاتب (٢ ٨ ٢ ٤ ٢ ٢) (٢ ٤ ٢ ٢ ٤ ٢)

وهكذا يظهر تناسق الشطرين شبه المطلق (لأن ثمة خلافاً في العروض والضرب) ، هذا التناسق الذي غاب عن البيت في شكله الذي يقترحه الكاتب . ويظهر هذا التناسق أن البيت من مخلع البسيط . أما وصف الكاتب له فيحيل نسبته الى مخلع البسيط ، مع أن الكاتب ينسبه فعلاً الى هذا البحر .

م ٢ - « يا رب ماء وردت آجن سبيله خائف جديب »

يفعل الكاتب هنا بالشطر الثاني من البيت ما فعله في (أهله ملحوب)، واصفاً إياه كما يلي^{١١} :

« سبيله خائف جديب »

(١ .. ١ ... ١ .. ١ .. ١)

(٤ ٨ ٤ ٢)

ولا يتأثر وصفه للبيت بعدم إشباع (الهاء) ، لأن همه الأول إحصاء عدد المتحركات، وهذا العدد لا يتغير سواء أُنشِبت (الهاء) أم لم تشبع . وواضح أن هذا الوصف خاطيء ، وسبب الخطأ هو إخفاقه في إدراك أهمية دور النواة (- - ٥) فيه .

م ٣ - « وبدلت منهم وحوشاً وغيّرت حالها الخطوب »

في هذا البيت ، حيث يتوفر انتظام مطلق بين الشطرين ، يبلغ تخطيط الكاتب ذروته ، فهو يعتبر الشطر الأول مؤلفاً من : (٢ ٤ ٢ ٢ ٤ ٤) والشطر الثاني مؤلفاً من (٢ ٤ ٤ ٢ ٤ ٤) .

ولا يضيع بهذا انتظام البيت فقط ، بل يستقي منه قاعدة نظرية عن تركيب البحر من شطرين أحدهما يتألف من (٩) متحركات والآخر من (١٠) متحركات ، ويصف الشطر الأول بأنه « شاذ »^{١٢} .

وواضح أن الاضطراب يعود الى أن الكاتب يختار القراءة (منهم) بالسكون على (الميم) مع أنه يتنبه الى إمكان قراءة (منهم) بإشباع (الميم) . وليس في نظامه ما يفرض إحدى القراءتين ، لإهماله دور النواة (— — ه) .

ومن الواضح أيضاً أن التركيز على أهمية عدد المتحركات يجعل تحليل الشطر (عيناك دمعها سروب) الى (مستفعان متفاعلاتن) مشروعاً ، مع أن ذلك ، في سياق البيت والقصيدة ، غير مشروع .

م م ٤ — « فإن يكن حال أجمعها فلا بدني ولا عجيب »

في وصف هذا البيت ، لا يفرق الكاتب بين (علن فا) و (علتُن) [أو (فعولن) و (فعلن)] لأن عدد الأصفار (المتحركات) فيها واحد^{١٣} ، مع أنهما إيقاعياً مختلفتان جذرياً .

م م ٥ — « أوبك قد أقفر جوها وعادها المحل والجدوب »

يفضل الكاتب رواية لهذا البيت على أخرى لأن عدد المتحركات في إحداهما (١٠) في كل من الشطرين ، مع أن الشطر الأول حسب الرواية التي يفضلها له طبيعة إيقاعية مختلفة عن الطبيعة الإيقاعية للشطر الثاني ، رغم تساوي عدد متحركاتها^{١٤} . ومع أن الرواية المفضلة قد تنتج التفعيلة (— — ه —) بدل (— — ه — — ه) .

ويسود الاضطراب المناقش هنا تحليل الكاتب لأبيات أخرى من القصيدة ، إلا أن تقصي ذلك لا ضرورة له [عد ص ٢٠٠ : ثلثه شمال هبوب ، وص ٢٠٢ : فأدركته فطرحته ، وعد كذلك الى تحليله للبيت :

« الا سجيات ما القلوب ... » حيث يكتفي بالقول إن عدد متحركات
الشرط الثاني (١٢) ويفضل رواية أخرى له لأن عدد متحركاتها (١٠)
دون أن يتنبه الى الإيقاعية للتغير من (٥ — ٥ — ٥) الى (٥ — ٥ — ٥)
إطلاقاً .

لعل هذا الاضطراب في تحليل الكاتب التطبيقي أن يكون أقوى دليل على أن في عمله من القصور ما ينجو منه حتى عمل الخليل نفسه ، لأن الضوابط التي تتوفر في نظام الخليل معدومة في دراسة الكاتب . وتوضح هذه النقطة في قراءته للبيت التالي [حيث يقرأ (وهي) بسكون (الهاء) ، ثم يحصي عدد المتحركات ، ويقبل الناتج رغم الاضطراب الواضح فيه ، ولا يتوقع طبعاً أن يتساءل الكاتب عن أسباب الاضطراب ، لغياب أي ضابط لامتحان سلامة التحليل] :

م ٦ - « فنفضت ريشها وولت وهي من نهضة قريب »

تبعاً لقراءة الكاتب^{١٥} يتألف الشطر الثاني من : (— — — — —)
 مخالفاً تركيب الشطر الأول : (— — — — —)
 والواقع أن الشطرين متحدان الهوية الإيقاعية، وأنها
 يتركبان كما يلي :

(0 - 0 - - / 0 - - 0 - / 0 - - - -)

(0 - 0 - - / 0 - - 0 - / 0 - - - -)

لكن اكتشاف هذا الاتحاد مشروط بقراءة الشطر الثاني قراءة معينة ،
بتحريك (الهاء) من (هي) بالكسر .

ويستغرب أن الكاتب ، رغم تدريبيه العلمي ، يعامل بعض الظواهر بطريقتين مختلفتين دون مبرر إطلاقاً^{١٦} . فهو يشبع (الهاء) كتابة في (حروده)

ولكنه لا يشبعها في (نحوه) من البيت التالي (رغم أنها في الموضعين تمتلك الخصائص الموضوعية ذاتها) :

م م ٧ - « فنهضت نحوه حثيثاً وحررت حرده تسيب »

وهو بذلك يهدم إيقاع البيت تماماً، مع أنه إيقاع منتظم في الشطرين، وهو إيقاع فخلع البسيط^{١٧} .

[يبدو أن ثمة خطأ مطبعياً في وصف الكاتب للبيت بالأرقام كما يلي :

(١.١... ١... ١.١... ١... ١.١... ١...)

(١٦ ٢ ٤ ٢ ٢)

وأنه يقصد (١.١... ١.١... ١.١... ١.١...) في الشطر الأول]

ويستنتج الكاتب ، رغم ذلك ، أن عيبه يعتمد إلى إبقاء عدد الأحرف المتحركة واحداً في الشطرين ، وأنه بذلك يخالف الشعر الذي يخضع لنظام التحليل الذي يعتمد على « تماثل إيقاع الأحرف المتحركة والأحرف الساكنة »^{١٨} . وما يقوله الكاتب شيق لكنه ليس سليماً .

لعل أحسن ما يؤكد سلامة النقد الموجه هنا إلى عمل الكاتب لإخفاقه في إدراك أهمية النواة (— — هـ) هو جداوله ذاتها ، لأن تركيزه على عدد المتحركات في نسبة بيت شعري إلى بحر دون آخر يقود إلى نتيجة متوقعة : هي الاضطراب في نسبة كثير من الأبيات ، لتساوي عدد متحركاتها وإمكان نسبتها ، لذلك ، إلى أكثر من بحر أو بحرین ، والكاتب يدرك، كما هو واضح ، أن ثمة بحوراً تتساوى في عدد متحركاتها، لأنه يقسم البحور جميعاً إلى ثلاث فئات على أساس عدد المتحركات في كل فئة . لكنه ، مع ذلك ، لا يدرك أن هذه الحقيقة تهدد سلامة عمله كله . كما أن ثمة حقيقة أخرى تهدد هذه السلامة : هي أن البحر الواحد قد يتخذ أشكالاً يتغير فيها عدد المتحركات فيه ، كما تظهر جداول الكاتب نفسها ، وكما يؤكد البحث الحالي (عد الفصل الأول) .

٣-٢-٢ في بحث الكاتب عن نمط أساسي وصورة مثالية لكل بحر ، يحاول أن يركب دوائر لطيف البحور ، أي الأشكال الشعرية الفعلية للبحور . ويستغرب هنا أنه ، جرياً وراء الانتظام المطلق في الدائرة ، يعطي البحور أشكالاً لا تكون لها في الواقع الشعري ، أو يختار شكلاً واحداً من أشكال البحر معتبراً إياه الشكل الفعلي للبحر وناشياً لبقية أشكاله ، مع أن بعضها أكثر شيوعاً من الشكل الذي يختاره^{١٩} . ويبدو لي أن هذا التشويه لأشكال البحور يلغي قيمة الدائرة الناتجة . ولا شك أن دوائر التحليل ، على علاقاتها ، أفضل من دائرة الكاتب ، لأن الأولى تفترض شكلاً أعلى يتضمن شكل البحر الشعري ؛ أما دائرة الكاتب فإنها تفترض شكلاً أقل كمالاً من الشكل الشعري للبحر ، ولا تدلنا إلى سبيل اشتقاق هذا الشكل الشعري من الشكل الأدبي^{٢٠} .

ويبطل فعل الكاتب هذا سلامة ادعائه بأنه يمكننا إيجاد وزن موحد يربط كافة بحور الشعر العربي بعضها ببعض ، ورأيه أن هذا الوزن هو التسلسل (٢ ٢ ٤ ٢ ٢ ٤ ٢) وهكذا ... فهذا التسلسل لا يستطيع وصف ما فيه التابع (فافافا) من البحور ، وهو يحمل دلالة اتجاه التابع الأفقي من (٤) إلى (٢) : (٢ ← ٤) .

٣-٢-٣ أعود الآن إلى الأساس الجذري لعمل الكاتب ، وهو استخدام الأرقام الثنائية لوصف موازين الشعر العربي . يبدو لي ، رغم الصيغة المدهشة لاستخدامه للأرقام ، أن إدخالها في وصف الأوزان قليل الجدوى ، أو هو بالأحرى ، غير ضروري . ذلك أن الأمر الجوهرى فعلاً هو اكتشاف أهمية بقاء عدد المتحركات واحداً ، وموضع النواة (— ٥ —) واحداً ، في تفعيلتين لكي يتحقق تعادلها الإيقاعي . وهذا هو الأساس الذي يقوم عليه البحث الحالي . أما أن نمضي من إدراك أهمية تساوي عدد المتحركات لنصف (مستغلن) مثلاً بالأرقام الثنائية ، ثم

نحوّل هذه الأرقام الى أرقام عشرية ، بالطريقة التالية : [(١ . ١ . ١)]
أي (٤ ٢ ٢) = ١٦ [ثم نقول إن (مستفعلن) حين نخسر ساكنيتها
تصبح : (. . . ١) أي ١٦ وتظل قيمتها واحدة ، فهذا ، في
رأبي ، تعقيد لا مبرر له وإضاعة لبساطة الإدراك الأساسي لأهمية
المتحركات .

ومن الشيق جداً ان الكاتب نفسه بهجر أرقامه الثنائية حين يصل مرحلة
الدراسة التطبيقية . والسبب بسيط جداً : وهو أن استخدام هذه الأرقام
أمر لا تدعو اليه ضرورة . واعتبارها شيئاً جديداً أمر زائف ، فما هي
في واقع الأمر إلا رموز التقطيع العروضي المعروف الى متحرك وساكن .
أما الأرقام العشرية فإنها تزيد الأمر تعقيداً ، لأن ما نحتاجه فعلاً هو
الأرقام البسيطة (١ ، ٢ ، ٣) وأحياناً (٤) . وهذه الأرقام تثبت
أهميتها وكفاءتها لوصف أوزان الشعر العربي ، كما يُظهر استخدامها في
البحث الحالي .

أود الآن أن أؤكد النقد الموجه الى عمل الكاتب على أساس تعقيده .
وليس أدل على هذا التعقيد من دراسته للبيت :

(UQP) « اذا قامتا تضوع المسك منها نؤوم الضحى فاحت برىا القرنفل »

فهو يلجأ الى كتابة الأرقام الثنائية ، ثم العشرية ، ثم إحصاء المتحركات .
ومع ذلك يخفق في تحديد البحر . ويعود عندها الى جداوله المفصلة ليختار
جدول الفئة التي يبلغ عدد متحركاتها (١٤) . وهنا يجد جدولين ، فيتابع
عمله بالبحث عن الأرقام الثلاثة الأخيرة للصدر والعجز ، فيجسدها
في تسلسلين من جدول معين ، ثم يفاضل بين التسلسلين ليختار ، أخيراً ،
أحدهما ويكشف بذلك اسم البحر^{٢١} . ولا يتم له ذلك إلا بعد امتحان ما
يزيد على عشرين تركيباً محتملاً من الأرقام . ومن الشيق هنا ان الكاتب
يقول إن الرقم (٤) في صدر البيت أصله (٢٢) ، ويعيدنا هذا الى إغفاله

لدور النواة (— ه —) لتساءل : وكيف عرفنا أن (٤) أصلها (٢٢)؟
ولماذا لا تكون (٤) الأخرى في البيت مؤلفة من (٢٢) ما دام الجدول
نفسه لا يفرق بينهما لأنه لا يأخذ موضع النواة (— ه —) بعين الاعتبار؟
ويسأل أخيراً: كيف نقسم الأرقام التي حددنا وزن البيت بها الى وحدات؟
وأي ضوابط تفرض تقسيم الأرقام : (٤٤٤ ٤٤٢) بحيث تنتج
منها الوحدات : (فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن) ؟

وهل هناك ما يمنع تقسيم هذه الأرقام الى (٤٢٤ / ٤٤ / ٤٢ / ٤) ؟
لكن أكثر ما يفاجيء الباحث هو أن الكاتب يصل في تحليل بيت آخر
الى اكتشاف الخطأ فيه ، بعد أن يفترض اننا نعرف وزن البيت مسبقاً^{٢٢}
وفي هذا الفعل إضاعة لمعنى عمله الجوهري الذي يهدف الى كشف البحر بالدرجة
الأولى .

٣-٢-٤ يبقى ، أخيراً ، أن أشير الى زئبقية النتائج التي يصلها
الكاتب أحياناً . في تحليله لبيت أبي العتاهية :

(AAJ) « للمنون دائرات يدرن صرفها
فراها تنتقينا واحداً فواحداً »

يتبنى زحافات منفرة وينتهي الى نسبة البيتين الى الرمل ، قائلاً إن
أبا العتاهية لم يكن مستنبطاً^{٢٣} . ويسأل هنا : هل هناك ما يحول دون
تقسيم البيتين بطريقة تلغي الزحاف الثقيل فيهما . وتؤكد أن أبا العتاهية
كان في الواقع ، مستنبطاً ؟ ألا يمكن أن نصف البيتين بالطريقة التالية :

(AAJR) (— ه — — / — ه — — // — ه — — / — ه — —)
(— ه — — — / — ه — — — // — ه — — — / — ه — — —)

ونكشف التناقض الإيقاعي الجديد فيها وقيامها على تبادل ($\frac{M}{SL}$) مع
(\overrightarrow{SSL}) و (\overrightarrow{LL}) بالشكل :

(٢ ١ // ٢ ١)

(٢ ٢ // ٢ ١)

(را. من أجل توضيح الرموز المستخدمة هنا الفصل الثالث) .

٣-٢-٥ رغم هذه الجوانب السلبية تأتي دراسة الكاتب لتسهم في تأكيد عدد من النقاط المهمة ، من وجهة نظر هذا الباحث . أولها دراسته لوجه التشابه بين آلية موازين الشعر العربي وبين طريقة عمل الحسابات الالكترونية ، وتعميق هذه الدراسة لأهمية اتخاذ المتحرك والساكن أساساً لفهم إيقاع الشعر العربي^{٢٤} . وثانيها اعتبار الكاتب المكونين الوزنيين (- -) (-) النواتين المؤسستين في أوزان الشعر العربي ، بالإضافة الى المكون (- - -) ، ثم اعتباره المكون (- - - -) ممكناً . يضاف إلى ذلك رفضه لتقبل السبب الثقيل والوتد المفروق وقوله إنه لا ضرورة لها^{٢٥} . (لكن من الغريب أن الكاتب رغم رفض الوتد المفروق يتقبل التفعيلة (مفعولات)^{٢٦} المبنية عليه في نظام الخليل . وثالث النقاط المهمة هي ، كما ذكر سابقاً ، تأكيده لأهمية المتحركات في الوزن ، مع أنه يعجز عن توضيح إمكان تحول (- - -) الى (- - -) ونخسارة أحد متحركاتها في مواضع دون أخرى)^{٢٧} .

٤ - ثمة دراسة أخرى لم يستعرضها عياد بعناية ، مع أنه أشار الى صاحبها ، هي دراسة فايل . ورغم اني أخصص فصلاً كاملاً لهذه الدراسة ، أود أن أشير هنا الى نقطة أولية لم أشير إليها في الفصل المذكور .

مناقشتي لتفسير فايل لعمل الخليل مبنية على تحليل دراسة فايل القصيرة نسبياً التي كتبها في «دائرة المعارف الإسلامية» (Encyclopaedia of Islam) الطبعة الجديدة ، تحت عنوان عروض (Arud) . لكن فايل نشر كتاباً مستقلاً عن العروض العربي يبدو أنه عرض فيه آراءه بإسهاب. والكتاب

لسوء الحظ ، باللغة الألمانية ، ولذلك لم يتح لي الاطلاع على ما فيه من آراء .

إلا أن لهجة المقالة في (د. م. أ) تشعر بأنها تلخيص مركز سليم لأبحاث فايل . ثم إن الكتاب صدر عام ١٩٥٨ ، بينما صدرت المقالة عام ١٩٦٠ . ويرجح أن تكون المقالة تمثيلاً صحيحاً لآراء فايل . فمن المستبعد أن يكون وصل إلى نتائج مهمة في الكتاب ثم لم يذكرها في المقالة . لكنني رغم ذلك ، أؤكد أن النقد الذي أوجهه الى عمله يقتصر على ما ورد في المقالة . وإذا كان الكتاب نفسه يحوي نقاطاً لا ينطبق عليها نقدي ، أو تظهر خطأ تفسيري . فمن الطبيعي أنني أعتبر ما أقوله عن هذه النقاط قاصراً بل لاغياً .

ولن أتعرض في هذا النقد الى مقالة فايل عن العروض في الطبعة القديمة من (د. م. أ) لسببين : الأول هو أن فايل نفسه لا يشير إليها ، ويوحى بذلك أنه لا يتبنى الآراء التي عبر عنها في عام ١٩١٣ ؛ والثاني هو ان المقالة من السطحية والسذاجة بحيث أنني لا أجد مبرراً لتخصيص الوقت والمساحة الطباعية لاستعراضها . إلا أن من الشيق أن يشار الى النقطة التالية: لعمل فايل في مقالته القديمة روح من التعالي الفكري والغرور عجيبة ، وهجومه فيها على الخليل يدهش الباحث الجاد . ورغم أن فايل أدرك بعد سبع وأربعين سنة أن ما قاله في مقالته تلك لا قيمة كبيرة له ، ورغم اكتشافه المدعي لروح عمل الخليل ، فإن الروح التي تسود دراسته لم تتغير . في مقالته الجديدة من التعالي الفكري والثقة بالنفس والصلابة في الآراء ما يضاهي ما في مقالته القديمة . ومن المؤسف أنه لم يفد من اكتشافه لضعف آرائه السابقة فيخفف من غلوائه في تأكيد صحة آرائه الجديدة صحة مطلقة .

٥ - لعمل الخليل أبعاد كثيرة ما تزال غامضة ، رغم تتابع قرون

من الدراسة له . وقد يبدو مدهشاً أن أحد أعمق جوانب عمله جذرية لم يفهم بعد : طبيعة تصويره للنظام الذي أسسه والمصطلح الذي صاغه ليدل على هذا النظام : « العروض » .

لقد اقترحتُ تفسيرات عدة لهذا المصطلح ، ما يزال أكثرها دلالة تفسير بعض النحويين العرب القائل ان علم الأوزان سمي العروض لأن الشعر يُعرض عليه .

لكن بعض المستشرقين ، على عادتهم في رؤية الجمل والخيمة في كل ما تنفس به العرب ، أكدوا ان العروض اسم للناقة ، أو انها مشتقة من الخيمة متبعين في ذلك رأياً أبداه أحد النحاة على سبيل الاجتهاد لا أكثر. ومن المدهش أن أحدهم ، فايل ، الذي ينصب نفسه حكماً قاطعاً في كل ما يتعلق بإيقاع الشعر العربي ، لم يلقِ بالآ إلى التفسير العربي المجمع عليه ، بل تبنى ما تبناه مستشرق آخر هو لين (Lane) دون مبرر علمي إطلاقاً ، مع ان التفسير العربي المتقبل يستند الى اللغة والى ملاحظة خصائص النظام الذي اكتشفه الخليل ، على عكس التفسير الآخر الذي لا يستند الى أي من الظاهرتين . يؤكد فايل أن المصطلح «العروض» اشتق من المعنى الحقيقي المحسوس لكلمة «عروض» التي تشير الى « عمود أو قطعة من الخشب في وسط الخيمة ، والتي تشكل الدعم الرئيسي لها » . ومن هنا ، يقول فايل ، سمي الجزء الوسيط من البيت الشعري «عروضاً» لأن هذا الجزء (التفعيلة الأخيرة في الشطر الأول) هو مركز بيت الشعر وأهميته فيه تعادل أهميته في بيت الشعر .

لكن فايل ، في اندفاعه ، لا يكلف نفسه مشقة البحث والتدقيق ليتحقق من سلامة أسس التفسير الذي يتبناه ، بل يكتفي بالاقتراس عن مستشرق آخر ، كأن القول الفصل في كل ما يخص الثقافة العربية لا بد أن يصدر عن مستشرق . فهو أولاً يعرض عن التفسير العربي

المتقبل إعراضاً تاماً دون تمحيص له ، ثم يحجم عن العودة الى المراجع اللغوية العربية ليتأكد من أن ما يقوله عن المعنى المحسوس لكلمة «عروض» أمر سليم . ولو فعل لاكتشف أن «العروض» لا تعني العمود الذي يسند الخيمة في وسطها . والقول الفصل في ذلك لا ينبغي أن يأتي من أي معجم للغة كان ، بل ينبغي أن يأتي من أقدم المعاجم ، من المعجم الذي صنفه مؤسس علم العروض نفسه الخليل بن أحمد . لقد ترك لنا الخليل كتاب العين ، وترك لنا فيه تحديده هو لمعنى كلمة «عروض» كما سمعها تستخدم وكما ألفها . والخليل يقول ما يلي :

« والعروض : عروض الشعر ، لأن الشعر يعرض عليه ، ويجمع أعاريض ، وهو فواصل الانصاف .

والعروض تؤنث ، والتذكير جائز .

والعروض : طريق في عرض الجبل ، وهو ما اعترض في عرض الجبل في مضيق ويجمع عروض »^{٢٨} .

هذه المعاني هي كل ما يعرفه الخليل نفسه لكلمة «عروض» . وما قصده الخليل بالمصطلح «العروض» محدد بدقة في تعبيره «لأن الشعر يعرض عليه» . وهذا هو التفسير الذي لم يلقِ إليه فايل بالاً ، مع أنه تفسير خالق العلم وخالق المصطلح. أثمة درجة أعلى من اللامبالاة والعنجهية؟

وسعي المستشرقين وراء الخيمة والجمل لا يقف بفايل عند هذا الحد من رفض الحقيقة بل يدفعه ، كما دفع لين الى خطأ آخر . لو ان فايل ولين اختلط عليهما أمر «العروض» لشبه الكلمة بكلمة «عارضة» وكانت «عارضة» فعلاً تعني العمود في وسط الخيمة هان الأمر . لكن كلمة «العارضة» نفسها لا تعني العمود وسط الخيمة ، على الأقل كما فهمها صاحب العروض . يحدد الخليل هذه الكلمة كما يلي :

« عارضة الباب : الخشبة التي هي مساك العضادتين من فوق .
وفلان شديد العارضة : أي ذو جلد وصرامة .

...

والعوارض : سقائف المحمل العراض التي أطرافها في العارضتين ، وذلك
أجمع سقائف .

المحمل العراض ، وهي خُشْبُهُ ، وكذلك العوارض فوق البيت المسقف
إذا وضعت عرضاً .

والعوارض الثنايا « ٢٩ » .

فكيف قلب لين وفايل العارضة من خشبة أفقية تمسك العضادتين الى
ركيزة شاقولية تدعم الخيمة ؟ وفي اشتقاق « العارضة » من « العرض »
ما يبرز طبيعتها الأفقية . لعل فايل أن يقلب العوارض (الثنايا) الى وضع
عمودي أيضاً ليرى ما يشتهي أن يراه !

يتبين مما سبق أن ما ينسبه لين وفايل الى العروض واشتقاقها للكلمة
خاطيء . حتى لو عرف العرب «العروض» بالمعنى الذي يذكرانه ، فلا
قيمة لذلك لأن الخليل نفسه لم يعرف ذلك المعنى . (وما يقوله لين هو
رأي لأبي اسحق : « وانما سمي وسط البيت عروضاً لأن العروض وسط
البيت من البناء . والبيت من الشعر مبني في اللفظ على بناء البيت المسكون
للرب ، فقوام البيت من الكلام عروضه كما أن قوام البيت من الحرق
العارضة التي في وسطه ، فهي أقوى ما في بيت الحرق ، فلذلك يجب
أن تكون العروض أقوى من الضرب ، ألا ترى أن الضروب النقص فيها
أكثر من الأعارض » (٣٠) .

١-٥ لنعد الى تحديد الخليل الآن . تحليل التحديد قد يكشف لنا
ليس اشتقاق العروض فقط، وانما طبيعة العلم الذي اخترعه الخليل وتصوره
له . لنورد التحديد من جديد :

« العروض : عروض الشعر لأن الشعر يعرض عليه، ويجمع أعاريض ، وهو فواصل الأنصاف ، والعروض تؤنث ، والتذكير جائز » .

العروض ، يقول الخليل هو فواصل الأنصاف ، والنصف هو شطر البيت . هذا يعني بوضوح ، كما نعرف ، أن العروض هي الوحدة الأخيرة في الشطر الأول من البيت .

لكن ما معنى التعبير « لأن الشعر يعرض عليه » ؟

ومن تركيب الجملة نفهم أن الوحدة الأخيرة في البيت - العروض - هي الوحدة التي يعرض عليها الشعر . وسواء أكان الشعر هنا يعني البيت أو القصيدة أو الشعر كله ، فإن تحديد الخليل يوحى بأمر من الخطورة بمكان كبير . هل كان الخليل يبدأ عمله على تحليل بيت من الشعر بتحديد وحدته النهائية أولاً : أي بعرض الشعر على وحدته النهائية في الشطر الأول ؟ لا يمكن القول إن الخليل قصد أن آخر البيت يعرض على الوحدة الأخيرة في الشطر الأول ، ذلك لأن آخر البيت (الضرب) يختلف اختلافاً جذرياً في كثير من الأحيان (كما يظهر الخليل نفسه في دراسته) عن العروض . لا يبقى ، إذن ، إلا أن الخليل كان يعرض الشعر على الوحدة الأخيرة في الشطر الأول : أي يتخذها منطلقاً لتحديد تركيب الشعر . والوحدة الأخيرة في بيت شعر عربي تسمح لنا بعد تحديد ما قبلها عودة إلى الوحدة الأولى في البيت . والوحدة الأخيرة أيضاً، بتحديد وزنها ، تسهل عملية وزن الكلمات التي قبلها كلها .

هل كان الخليل يأخذ بيتاً له التركيب التالي :

(UNK) (هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ)

ويرى صعوبة تحديد وحدات البيت بالمبدأ الأول لأنها يمكن أن تكون :

(UNK 1) (هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ)

(UNK 2) أو (هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ)

لذلك كان يبدأ بالوحدة الأخيرة فيقول إنها تتألف من :

(---ه-ه-ه)

ولا شيء آخر، على أساس أن الوحدة يجب أن تتألف من وتد واحد على الأقل وسبب واحد أو سببين : (---ه-ه-ه / ه-ه) .

ثم يعود ياحثاً عن نماذج المتكررة فيجد أن ما قبلها لا يمكن أن يكون إلا :

/ ---ه-ه-ه / لأنه يتألف من وتد وسبب .

ويبقى لديه ما قبلها / ---ه-ه-ه-ه / أي وتد وسببان .

ثم تبقى / ---ه-ه-ه-ه-ه / .

يبدو هذا التفسير معقولاً . لكن الجزم بسلامته مستحيل طبعاً، وإنما يطرح هنا لأنه قد يجلو بعض الغموض في تحديد تحليل للمصطلح « العروض » .

يحاول هذا البحث أن يكتنه طبيعة الحقيقة التاريخية في التراث، مؤكداً أن الفاعلية الأكثر خطورة في صياغة التراث ليست الوجود الفيزيائي الفعلي لمكونات وعناصر محددة ، وإنما هي فاعلية الإطار الذهني ، وتركيب بنية العقل المعين للوجود الفعلي . من هنا ينشأ مفهوم التراث البديل ، أو التراث الآخر الذي يمكن اكتشافه جنباً إلى جنب مع التراث المؤسس المتقبل . فالتراث ، كما نفهمه الآن ، انعكاس لمفاهيم ذهنية معينة ، امتلكتها الأجيال السابقة ، بل الجيل الأول وحده ، ثم ورثتها عنه الأجيال التالية ، أكثر مما هو واقع فعلي محدد . إن الفكر المعين هو الذي أعطانا التراث تعبيراً عن أبعاده وطريقة معانيته بالدرجة الأولى : ولعل مثلاً بسيطاً أن يوضح ما يقال : لقد حدد أبعاد تحليل التحليل للواقع الشعري مفهوم ذهني مسبق التصور: هو أن القصيدة العربية حركة متكررة لتشكل

وزني مثالي قد يحدث في بيت من أبياتها وقد لا يحدث إطلاقاً . وحين وجد التحليل بيتاً (XW) يختلف تركيبه الوزني عن بيت (YT) وبيت (ZO) من القصيدة نفسها، فقد ربط الأبيات جميعاً بالتشكل المثالي مظهراً الصور التي يتخذها التشكل في الأبيات ، دون أن يخطر له أن يغير المفهوم الذهني نفسه ليقول إن الأبيات تنسب الى تشكيلات مختلفة ، وإن القصيدة العربية ، بالتالي ، ليست حركة تكرار لتشكيل مثالي ، بل انتقال من تشكيل الى تشكيل، وتحقيق لحرية فكرية مدهشة . حين وجد التحليل، مثلاً ، البيتين التاليين في قصيدة لعنترة :

(XW) «إني امرؤ من خير عبس منصبي»^{٣١} شطري ، واحمي سائري بالمنصل»
(YT) « واذا الكتيبة أحجمت وتلاحمت ألفيت خيراً من معم مخول »

أخضع البيتين لتحليل يبلور مفهومه الذهني الأصيل عن كون القصيدة تحققاً في كل بيت لتشكيل وزني وحيد ، فنسب (YT) الى الكامل ، ثم حلل (XW) ورغم انه وجده ينتسب الى بحر آخر من حيث تركيبه الفعلي ، فقد رفض تقبل ذلك ، واعتبر (XW) أيضاً من الكامل ، ثم برر عمله بصياغة مبدأ نظري شمولي الانطباق : هو أن الكامل يمكن أن يكتسب ، عبر الزحاف ، الصورة (مستفعلين × ٦) . ورغم أن هذا يقود عملياً الى استحالة التمييز بين الرجز وصور من صور الكامل فقد قبل التحليل مبدأه النظري مفضلاً ذلك على التخلي عن مفهومه الذهني مسبق التصور .

يؤكد هذا أن التراث في وجوده الفعلي شيء ، والتراث في ذهن المفكر شيء : أي أن الحقيقة التاريخية ذاتها ليست الفاعلية الأساسية في تشكيل صورة التراث، وإنما الفاعلية هي المفاهيم الذهنية التي تتشكل عند المفكرين. من هنا يؤكد البحث الحالي أن الثورة على « التراث » هي ثورة على مفاهيم أجيال معينة له ، وأن العودة الى التراث لاكتشافه يجب أن تتحقق

في إطار مفاهيم ذهنية جديدة تحاول جاهدة أن تكون انعكاساً أميناً للوجود الفعلي للحقيقة التاريخية ذاتها ، وأن تتبعد عن فرض مفاهيم مسبقة التصور على التراث .

الثورة إذن ليست ثورة على التراث وإنما هي ثورة على طريقة معينة في معانيته :

١-٦ في العصر الحديث تسود طريقة المعاينة المذكورة بشكل مؤسسي ، كما يظهر مثل آخر . يعاين شوقي ضيف التراث عبر المفاهيم الذهنية للجيل الأول ، وحين يجد قصائد سابقة على الخليل لا يصلح نظام الخليل لوصف إيقاعها ، لا يرى في هذه القصائد تشكلات إيقاعية مستقلة قائمة بذاتها ينبغي تحليلها واكتساح طبيعتها ، بل يرى فيها « قصائد يضطرب فيها العروض »^{٣٢} . ويقول عن قصيدة عبيد « قلما يخلو بيت منها من حذف في بعض تفاعيله أو زيادة ... »^{٣٣} . ثم يقول ذلك عن قصيدة لامرئ القيس^{٣٤} .

ومتمكساً بمفاهيم الخليل ، يرى أن قصيدة للموقش مضطربة لأن بيتاً فيها من وزن السريع ، وآخر من وزن الكامل . ويسمى ذلك خروجاً في أبيات القصيدة على وزن أصلي . ويسمى ذلك كله « اختلالاً » في الوزن « وخروجاً » عن العروض التي وضعها الخليل^{٣٥} .

ثم يتوج ضيف ذلك كله بأنه « معروف أن الزحافات تكثر في الشعر الجاهلي » ويستنتج أن « احتفاظ الشعر الجاهلي بهذه العيوب العروضية ، يؤكد صحته في الجملة »^{٣٦} .

وواضح هنا أن التراث شيء ، والصورة التي يحملها عنه ضيف شيء آخر . التراث ليس مضطرباً مختلاً ، خارجاً عن العروض ، وليس فيه « عيوب » ، بل هذه العيوب انعكاس للمفهوم الذهني المسبق الذي يتحرك في إطاره عمل ضيف على التراث .

وإذا رفضنا الحكم على القصائد المذكورة بمقاييس صيغت بعدها وجاءت تعميماً لأسس استخرجت من تحليل جزء من التراث ، فإننا سنرفض وصفها بأنها مختلة ، مضطربة ، بها عيوب ، ونحاول فهم طبيعة تركيبها ذاته دون تعدي ذلك إلى إصدار أحكام أخلاقية عليها .

٧ - أود أخيراً أن أؤكد نقطتين : ١ - أن بحثي ليس بحثاً تاريخياً ، ومن هنا لم أتناول كل قضايا الإيقاع ، ولم اكتنه إيقاع الشعر الحديث . فإيقاع الشعر الحديث من التعقيد والغنى بحيث يتطلب تحليلاً وافياً متقصباً مستقلاً ، وقد رأيت أن ذلك لن يجدي قبل إعادة النظر في إيقاع الشعر القديم ، مع اني أتناول بعض جوانب الإيقاع الحديث حين نخدم ذلك غرضاً معيناً في بحثي . ٢ - أن فرضية النبر التي أقدمها هنا محاولة أولى لا أدعي لها الكمال ، بل إنني لوائق من أن ثمة عدداً من النقاط فيها ما يزال بحاجة الى تدقيق واستقصاء . لكن الأمل بأن نشرها قد يشير الاهتمام والمناقشة والتتبع ، بشكل يؤدي الى تعديلها نتيجة لعمل باحثين آخرين ، هو الذي يشجعني على نشرها بهذا الشكل . ثم إن النبر ليس ظاهرة فردية ، وإنما هو ظاهرة ثقافية جماعية . ومن هنا قد يكون إحساسي بالنبر نفسه أمراً يُشكك في سلامته ، ولا يبقى إلا اللجوء الى أكبر عدد ممكن من ردود الفعل لإعطاء الفرضية صيغة أكثر كمالاً . من القضايا التي تحيرني ، مثلاً ، نبر الكلمة من الشكل (هـ - هـ - هـ) . إن قراءتي لها تتأرجح بين (هـ - هـ - هـ) وبين (هـ - هـ - هـ) . ولا شك أن عباد وأنيس - واللهجة المصرية - ينبرونها (هـ - هـ - هـ) . ولن يتاح للفرضية المقدمة أن تتخذ صورة نهائية قبل حل هذه المشكلة . ثم إن عملي على عدد من البحور ، مثل الخفيف والرمل ، كما أشير الى ذلك في الموضع الملائم ، متردد لا نهائي ؛ وأرجو أن أفيد من عمل باحثين آخرين لإعطائه صورة أدق . وفي إصراري على تقصي ردود فعل باحثين آخرين انسجام مع إيمان شخصي أشير اليه في فقرة (٦١) . ويبدو

لي أن مثل هذا المنهج هو أفضل سبيل للنمو بالدراسات العربية ، وإغناء الثقافة العربية المعاصرة وتطوير أبعادها .

٨ - يظهر الفصل الأول كما نشر في « مواقف » مع تعديلات جزئية طفيفة ، توضح أكثر مما تبدل . ومع أن تطور الدراسة واستقصاء طبيعة النبر في الشعر العربي يسمحان بصياغة بعض المقاطع صياغة أدق ، فقد أبقيت الفصل كما كان عليه . والدافع الى هذا هو الشعور بأنه يشكل نظاماً متناسقاً ، في فهم إيقاع الشعر العربي ، وأن رفض تقبل فرضية النبر التي أطورها في ما يتلو من البحث لا يعني بالضرورة انهيار هذا النظام . إذ يمكن اتخاذه بديلاً لعروض الخليل قائماً على أسس لا يدخل النبر فيها . كما أن مجموعة المفاهيم النظرية التي تتخلل بنية الفصل وتحدد طبيعة معاملته للإيقاع من الجذرية بحيث أن إعادة صياغتها ونثرها خلال البحث كله قد يضعفان قدرتها على طرح التصور المتبنى للإيقاع ، ويخففان من الحدة المقصودة للهجة الدعوة الى تغيير الإطار الفكري الذي يحل الإيقاع فيه . إلا أن ذلك لا يعني أن هذا الفصل لا يتبادل التأثير والتأثير مع الاتجاهات التي يتطور فيها البحث . إن هذا التبادل موجود بقوة في فقرات كثيرة ، بشكل صريح مؤكداً أحياناً وبشكل ضمني لمحي أحياناً أخرى .

٩ - أود ، أخيراً ، أن أنوه بالعون الذي تلقيته ، في مراحل مختلفة من إعداد هذه الدراسة ، من عدد من الأصدقاء والباحثين . يدين تبلور المفاهيم الأساسية في ذهني بالكثير لمساعدة أ. ف. ل. بيستون (A.F.L. Beeston) أستاذ العربية في اوكسفورد، الذي كان أول من ناقشت معه التصور الجديد حين انسرب الإيقاع الجذري الذي يصفه الفصل الأول اليّ ، وكان له فضل تأكيد جدة هذا التصور بمراجعة عمل فايل وهدايتي اليه. ولقد رافق نمو البحث صديقان كان لحماستها له وتعليقاتهما عليه فضل جم في اكتسابه أبعاده الحاضرة ، هما اميل المعلوف وادونيس . وخلال السنة التي قضيتها

في جامعة بنسلفانيا أتيح لي أن أقوم بدراسات صوتية في مختبر الصوتيات فيها بمساعدة أستاذ الصوتيات ل. ليسكر (L. Lisker) ، كما أتيح لي أن أناقش عدداً من النقاط الجذرية في الإيقاع اليوناني مع أستاذ اللغويات ه. هونيغسفالد (H. Hoenigswald) . كذلك أفدت من الدراسات المقارنة التي تناولت إيقاع الشعر الفارسي والتي أعاني فيها أستاذ الفارسية و. هانوي (W. Hanaway) . وفي محاولتي لفهم الأسس النظرية للإيقاع في الموسيقى أفدت من مناقشة الأمر مع أستاذ الأدب العربي ر. ألن (R. Allen) . عدا هؤلاء كان للجو الذي وفرته لي كلية سانت جونز (St. John's College) ، جامعة اوكسفورد ، بانتخابي زميلاً متفرغاً للبحث فيها ، وت. ناف (T. Naff) رئيس مركز دراسات الشرق الأوسط في جامعة بنسلفانيا ، أطيبُ الأثر في تطور هذا البحث في رحب من الوقت . إلا أن البحث ما كان لينمو كما نما لولا الجو الفني بالأنس والعطاء الذي وفرته لي روث أبو ديب كل هذه السنين . بها استحال العمل المتقضي المضني نبعاً للفرح لا ينضب .

ولقد كان للجهد الذي بذله ريشار ملحم ، حبيب ضومط ، دعاس عبيد ، محسن العباس وجمال أبو ديب في إعداد المخطوطة للطبعة فضل وفر من الوقت ومن العناء ما سمح بالتركيز على متابعة البحث باطمئنان . لعون هؤلاء جميعاً أدين بكثير مما قد يكون في هذا البحث من نقاط ايجابية . أما ما فيه من قصور فإن المسؤولية من أجله مسؤوليتي وحدي .

كمال أبو ديب

فيلادلفيا ٢٠ - ١٢ - ١٩٧٣

إشارة تقنية (technical)

استخدم في هذا البحث رموزاً تحتاج إلى توضيح . لدي شعور ، قد لا يكون مبرراً ، بأن الجوانب المتعلقة بكيفية كتابة البحث ، والرموز التي تستخدم في ذلك ، لم توحد بعد في العالم العربي . ريثما توحد طرق البحث المختلفة ، أستخدم ما أراه شخصياً نافعاً وموضحاً : (را . - راجع) ، (ت . - توفي) ، (سا . - المصدر الذي ورد ذكره في الحاشية السابقة ، وقد تكون الصفحة ذاتها ، (قبس - مقتبس في) ، (د . تا . - دون تاريخ) ، (ذات . بعد اسم المؤلف أو ذكره ، تشير إلى الكتاب ذاته الصفحة ذاتها) ، (قا . - قارن مع) ، (ورد ، بعد اسم المؤلف تشير إلى الكتاب نفسه ، دون الصفحة قد يأتي بعدها ذكر الصفحة) ، (عد - عد إلى كذا) ، (حا . - حاشية) ، (يلي . فيما يتلو في هذه الدراسة ، صفحة تأتي) ، (مج - مجلد) ، (ع - عدد من مجلة دورية) ، (تح . - تحقيق) ، (وآخ . - وآخرون بالاشتراك مع محققين أو مؤلفين آخرين) ، (كلمة « فقرة » تشير إلى فقرة من هذا البحث) (عين - حين يكون للمؤلف كتابان ذكر كلاهما سابقاً ، بعد عنوان أحدهما تعني المكان نفسه أو الصفحة ذاتها) . تسهلاً للتمييز ، يطبع اسم العلم بحرف مميز (مؤكداً) ، ويطبع عنوان الكتاب بحرف مميز ويوضع بين أهلة « ... » ، ويطبع عنوان المقالة بحرف عادي ، موضوعاً بين أهلة . في الاشارات فقط يظهر الاسم العلم بحرف عادي .

المختصر « د . م . ا » ، يمثل الطبعة الانكليزية لدائرة المعارف الإسلامية « . ط ق = الطبعة القديمة ؛ ط ح = الطبعة الحديثة .

إشارات

- ١ - را . « مواقف » ٢٢ (بيروت ، تموز - آب ١٩٧٢) مص : ١٧ - ٦٧ .
- ٢ - Gotthold Weil, « 'Arud » in **Encyclopaedia of Islam**, New Edition, PP. 667-677.
- ٣ - « قضية الشعر الجديد » ط . ٢ مكتبة الخانجي - دار الفكر (بيروت ، ١٩٧١) ص : ٣١٩ .
- ٤ - سا . ، ص : ٣٢٢ .
- ٥ - سا . ، ص : ٣٢٤ .
- ٦ - سا . ، ص : ٣٢٧ .
- ٧ - سا .
- ٨ - « موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية » ، مطبعة مصلحة الموانئ العراقية (البصرة ١٩٧١) ص : ١٢ . الرأي لمصطفى جمال الدين ، كاتب المقدمة .
- ٩ - سا . ، ص ٥٥ .
- ١٠ - سا . ، ص : ١٠٠ .
- ١١ - سا . ، ص : ١٩٨ .
- ١٢ - سا . ، ص : ١٩٣ - ١٩٤ .
- ١٣ - سا . ، ص : ١٩٥ .
- ١٤ - سا .
- ١٥ - سا . ، ص : ٢٠١ .
- ١٦ - ورغم تدريبه العلمي أيضاً ينقل عن نازك الملائكة تحديداً خاطئاً للبحور الممزوجة دون أن يتنبه إلى الخطأ (ص : ٢٢٩) . و را . مناقشة تحديد الملائكة في البحث الحالي فقرة (٢٣) .
- ١٧ - را . أيضاً اشباعه ل (الهاء) في « فأرسلته » دون ضرورة ص : ٢٠٢ ، وفي « فعاودته » ثم اشباعه لها في « حيزومه » (ص : ٢٠٣) وهو بذلك يعمق ضعف الانسجام في عمله .

- ١٨ - سا . ص : ٢٠٤ .
- ١٩ - سا . ص : ١٧١ .
- ٢٠ - تبرز في دائرة الكاتب التعديلات الآتية في اشكال البحور (ص ١٧١ - ١٧٥) :
- الهزج : مفاعيلن مفاعي .
الكامل : مُتفاعِلن (وحدته الأخيرة) .
الرجز : مُتفعِلن (٣ مرات) .
الرمل : فعلاتن (وحدته الأخيرة) .
السريع : مُتفعِلن (وحدته الثانية) .
المنسرح : مفعلات مستعلن (وحدته الأخيرتان) .
الخفيف : مُتفعِلن فعِلن (وحدته الأخيرتان) .
المضارع : مفاعِلن فاعلاتن .
المقتضب : مفعلات مُفتعلن .
المتقارب : فعول فع (وحدته الأخيرتان) .
المتدارك : فالن فعِلن (وحدته الأخيرتان) .
ولا يبرز إلا خمسة من البحور بأشكالها الشعرية التامة المعروفة في عروض الخليل هي :
الطويل ، البسيط ، المجتث ، الوافر ، المديد .
- ٢١ - سا . ص : ١٧٧ - ١٧٨ .
- را . مثلاً آخر هو البيت : « إن الثمانين وبلغتها .. » (ص : ١٧٨ - ١٧٩) حيث
نحتاج إلى مراجعة خمسة جداول قبل أن نستطيع تحديد البحر . ونتيجة البحث أحياناً
ليست قاطعة لأن البيت الواحد قد يتسبب ، على أساس الجداول ، إلى عدد من البحور .
را . أمثلة ص : ١٨٠ ؛ ١٨٥ - ١٨٦ (المثال السابع) ، و ص : ٢٠٤ (المثال
الرابع عشر) .
- ٢٢ - سا . ص : ١٩٢ (المثال الثاني عشر) .
- ٢٣ - سا . ص : ٢٠٧ .
- ٢٤ - سا . ص : ١٩ .
- ٢٥ - سا . ص : ٤٦ .
- ٢٦ - الا أنه ، تمشياً مع جمال الدين وخلصي ، يرفض تقبل ورود (مفعولات) في السريع .
(ص : ٧٤) قا . مع قبوله ل (مفعولات) في جدول (٢ - ١ - ١) ص : ٤٦ :
- ٢٧ - سا . ص : ١٣٨ - ١٣٩ . في بحث الكاتب قسم آخر ممتنع ليس له ارتباط بما يشيره
البحث الحالي ، هو دراسته للبند ، حيث يعتبره قائماً على (مفاعيلن) فقط ، مخالفاً للملائكة
التي تعتبره قائماً على (مفاعيلن) و (فاعلاتن) . را . ص : ٢٢٧ .

- ٢٨ - « كتاب العين » تح. عبدالله السيد ، مطبعة العاني (بغداد ، ١٩٦٧ ، ج ١ ، ص : ٣٢١ ، ورا . « لسان العرب » ، مادة « عرض » .
- ٢٩ - ورد ، ذات . را . أيضاً اللسان ، الذي لا يذكر العروض بمعنى المعارضة إطلاقاً .
- ٣٠ - الرأي منقول في سا .
- ٣١ - أو « منصباً » كما في رواية « مختار الشعر الجاهلي » ، قبس شوقي ضيف « تاريخ الأدب العربي : العصر الجاهلي » دار المعارف (القاهرة ، ١٩٦٠) ص : ٣٦٩ .
- ٣٢ - سا . ، ص : ١٨٤ .
- ٣٣ - سا .
- ٣٤ - سا .
- ٣٥ - سا . ، ص : ١٨٥ .
- ٣٦ - سا .

في ايقاع الشعر العربي
نحو بديل جذري لعروض الخليل

الفصل الأول

١ - عبرت الفاعلية الشعرية عند العرب عن نفسها بغنى إيقاعي مدهش. ولئن كانت رتابة الصحراء والسياق المادي للحياة قد انعكست في مظاهر أخرى للنشاط الفني ، لقد حفل إيقاع الشعر بحيوية وتنوع هما نقيض الرتابة المباشر . بل ربما كانت الحيوية المنبعثة من تنوع الإيقاع صورة لحنين لا واع لرفض الرتابة بالغناء ، الغناء المرهف ، المنسرب ، المائج ، الراقص ، الصاحب أحياناً ، الهامس أحياناً ، والهازج الراجز أحياناً .

تنامت الفاعلية الشعرية وازدهرت في غياب أي وعي لوجود نظام نظري لتشكلات الإيقاع الشعري . لكن الحس المعجز بحركة الإيقاع وتغيراته كان ، دون شك ، خصيصة فطرية جذرية في الانسان - الشاعر ، ومؤسساً حيوياً قد يكون أثره أعمق بكثير مما نقدر له الآن في تطور الخلق الشعري واتخاذ الصور التي اتخذها . لم يكن حس الإيقاع ، كما يمكن أن يسمى ، شيئاً يكتسب بالمران على مقومات نظرية ، أو بالثقف الذي يستهدف تملك المعرفة بالقواعد التي تحدد « صحيح الشعر وفاسده » . هذه حقيقة جذرية : انها من الأهمية بحيث ينبغي أن تظل طرية بالبال عند التعرض لدراسة الإيقاع في الشعر العربي . ولنقدر أهميتها بعمق ، لا بد من تأكيد مسلّمة تُنسى - هي أن الفاعلية الشعرية استمرت تعتبر عن ذاتها ، وتطور الأشكال التي تتخذها ، لزمن يتجاوز - بأي

تقدير - ثلاث مئة سنة ، قبل أن يتاح للعقل العربي أن يتصور نظاماً كلياً لوصف الإيقاع الشعري وتحليل مكوناته .

١-١ كان العقل الذي اهتدى أولاً إلى إدراك التشكيلات الإيقاعية وأنماطها ، في القرن الثاني للهجرة ، عقلاً مكتنهماً ، منقباً ، يعود إلى الجذور . وامتاز هذا العقل بسمتين قد تكونان ألصق السمات بالعقل المبدع الكاشف : القدرة الفذة على الملاحظة الدقيقة والاستقراء المتقضي الحذر ، والقدرة المائلة على حدس وجود النماذج والأنماط المتكررة الحدوث بين الركام الهائل من الوحدات المحللة - ثم التمكن من صياغة نظام نظري قادر على وصف هذه الأنماط واحتوائها .

وسواء أكان الخليل بن أحمد ؛ العقل البارع الفذ ، قد وصل إلى اكتشاف نماذج الإيقاع عبر الإلهام أو الحس الموسيقي المرهف^١ ، فإنه لم يكتف بما يأتي عن طريق هاتين الظاهرتين من حدس وإدراك عام ، وإنما قدم تحليلاً عميقاً أعطاه صفة شمولية وأبعاداً ذات انتظام رياضي واضح . وأود هنا أن أسند أهمية كبرى لهذه الحقيقة - حقيقة كون عمل الخليل تعميماً ذا قواعد نظرية وأبعاد رياضية ، ارتكز على استقراء دقيق لنسبة معينة - لا شك أنها كانت عالية - من الانتاج الشعري الذي عرفه . يتضمن هذا التقرير نقطتين ينبغي أن تؤكد : أولاً ، أن الخليل قام بمحاولة لوصف نماذج الإيقاع ووحداته المكونة كما بدت له ، ولم يقدم تعميماً علمياً لما يجب أن يكون عليه الإيقاع في الشعر العربي ؛ ثانياً ، أنه افترض وجود مركبات أساسية خلق باعتمادها بناءً نظرياً منتظماً شمولياً لم يشترط في معطياته الحتمية أن تكون دائماً صورة وصفية للمعطيات الحقيقية التي أنتجتها الفاعلية الشعرية في نشاطها الخلاق .

١-١-١ في عصور الحيوية الفكرية، تابع العقل العربي محاولة وصف الإيقاع في الشعر ، وفهم المفكرون العرب الأسس الحقيقية لعمل الخليل .

لقد رفض الأخفش^٢ تقبل بحرين من بحور الخليل على أساس من منهجية أصيلة في الدراسة ، هو كونها لم يستعملا ، بنسبة تسمح بتقبلها ، من قبل العرب أنفسهم . كذلك نجد أبا العتاهية - أي الفاعلية الشعرية نفسها - يقول ما معناه أنه أكبر من العروض^٣ ، أي أن الفاعلية الشعرية هي المنتجة للإيقاع وعلى علماء العروض أن يصفوا ما تنتج . بالنفس ذاته من الحيوية الفكرية ، اكتشف الأخفش تشكلاً إيقاعياً لم يتنبه اليه الخليل وأضافه الى البحور الخليلية^٤ . واستمرت الفاعلية الشعرية ذاتها تتحرك دون أن تحصر نشاطها في نطاق ما حدده الخليل من مقاييس . لكن عصور التحجر الفكري أتت تترى . وكما جمّد الدارسون بعد عبد القادر الجرجاني - الناقد المدهش - نظرياته المرفهة في اكتشاف الأبعاد الأصيلة للخلق الأدبي ، في قوالب جامدة^٥ ، كذلك جمّد العروضيون حيوية علم الخليل في قوالب ميتة ، معقدة ، تحولت عن غرضها الأساسي - وصف الإيقاع الشعري - الى التقنين لما يسمح به وما لا يسمح به من تشكلات إيقاعية . هكذا انقلب فن وصف الإيقاع الشعري الى علم « يميّز به صحيح الشعر من فاسده » كما حدد العروضيون مجال نشاطهم^٦ .

١-٢ من الصعب الحدس بما كان يكون عليه العقل العربي الآن - والثقافة العربية، والحياة العربية - لو أن المناهج التي استهدفت الكشف، والعودة الى الجذور ، والوصف الموضوعي المتعاطف ، لم تجمّد في قوالب فارغة إلا من مصطلحات ضئيلة الجدوى . لكنما قد لا يكون من الصعوبة بمكان عظيم أن ندرك أن تحجر معالم الوحدات الإيقاعية التي ابتدعتها الخليل في أطر شكلية جاهزة قد أدى الى وضع مُزِرٍ فقد فيه العقل العربي الاهتمام بتحليل الإيقاع الشعري نفسه (والقدرة على مثل هذا التحليل) باعتباره فاعلاً حيوياً في كل عمل فني يُتلقى . هكذا عجز الدارسون عن تحسّس الدور الحيوي للإيقاع في قصائد عديدة لأبي تمام والمتنبي، مثلاً ، كما عجزوا عن التفريق بين إيقاع قصيدة رائعة وأخرى

سيئة ، مكتفين بالقول إن كلاً منهما جاءت على وزن الطويل ، مثلاً ،
أو الخفيف ، أو غيرهما .

٣-١ كان النظام الذي أقامه الخليل معقداً صعب التحصيل . يروي ذلك الخليل نفسه في قصة ممتعة ^٧ . وجاء الدارسون بعده لا ليحاولوا تسهيل النظام بإعادته الى أصول جذرية أقل تعقيداً ، بل ليزيدوا في تفرعاته وتداخل مشكلاته . نظموا العروض أراجيز ومقطوعات تعليمية ، وشرحوه وبوبوه ، لكنهم لم يسهموا في إبراز قيمته لفهم العمل الفني إطلاقاً . واستمر هذا الوضع المزري حتى قرننا هذا ^٨ . ولن يصعب ، حتى في يومنا الحاضر ، أن نجد كتباً في العروض لا تفعل أكثر من أن تنقل ما أورده دارس عاش في القرن الرابع الهجري هو ابن عبد ربه ^٩ ، أو دارسون نقلوا عنه وزادوا عليه حواشي لا تتناول الجذور . إلا أن لدينا الآن ثلاث دراسات ^{١٠} على الأقل تحاول تسهيل العروض أو فهم الأسس التي بناها عليه الخليل . أكتفي هنا بالتنبيه الى هذه الدراسات دون مناقشتها ، انما أود أن أشير الى انها ، رغم الجدية الواضحة فيها والنفع الأكيد الذي تقدمه ، تقبل معطيات نظام الخليل النظري بشكل عام ، وأسس عمله الجذرية ، وتحاول إما فهم هذه الأسس أو إنقاص عدد الوحدات التي تشكل بحوره ، أو تسهيل نظامه بإلغاء دوائره ، دون أن تتساءل عن شرعية الأسس الجذرية ذاتها .

٢ - هذه الدراسة ، أود أن أؤكد ، ليست محاولة لتسهيل العروض . ليس غرضي إنقاص عدد الوحدات التي تشكل النظام ، ولا دمج بحرين في واحد للحصول على عدد أقل من البحور ، كما فعل آخرون . غرضي أكثر جذرية . الدراسة المتتواة محاولة لطرح بديل لعمل الخليل على الإيقاع الشعري . يأتي طرح هذا البديل بشكل أظنه أكثر انسجاماً وسهولة من النظام المبدل ، لكن التسهيل ليس هدفه الأول . ويأتي ، أيضاً ، عن طريق محاولة فهم أسس عمل الخليل ، لكنه يذهب الى أبعد من ذلك .

انه يتخذ الفهم معبراً الى التساؤل عن شيئين : الشرعية والجدوى^{١١} .
ويأتي ، أيضاً ، ليلغي الافتراق العميق ، أحياناً ، بين معطيات النظام
النظري الرياضي ومعطيات الفاعلية الشعرية ذاتها . ويجعل دراسة الإيقاع ،
من جديد ، وصفاً متحسناً للتشكلات النغمية التي تتحرك في صلب عملية
الخلق الفني ، دون أن يفرض قيماً خارجية شكلية أو تاريخية على طبيعة
هذه التشكلات . النظام المقترح هنا لا يحاول أن يرسم ما يجب أن يكون
عليه إيقاع الشعر ، وإنما يحاول أن يصف ما هو عليه إيقاع الشعر المنتج
فعلاً : في التراث أولاً ، ثم في نماذج أنتجتها الثقافة العربية المعاصرة .

٣ - إذ أبدأ بتسجيل لكيفية ولادة التصور المتوى تحليله ، فلنأخذ أفعال
ذلك إيماناً بأنه قد يشعر بعفوية هذا التصور والتصاقه بحركة الإيقاع في
الخلق الشعري . ينتهي كون الدراسة المقدمة عملاً يهدف أصلاً الى هدم
نظام لأنه جزء من التراث ، وطرح بديل لمجرد انه يغني عن التراث .

في لحظات من التعب الجسدي ، والاستكانة العقلية ، ابتداءً ، بفجائية
لا تعلل ، إيقاع عذب ينسرب في البال . اتخذ شكلاً تهويمياً ، تحول
الى رصانة موسيقية : دُ دُنْ دُنْ دُ دُنْ دُنْ . فجأةً أيضاً ، انقطع النغم
لينسرب من جديد بتسارع : دُنْ دُ دُنْ دُنْ دُ دُنْ ... وتتابع هكذا .
ثم غلبت لحظة يقظة واندهاش ، وحل إدراك شبه حدسي بأن الإيقاعين
واحد ، وانهما يرتكزان على وحدة إيقاعية ذات نغمين ، وأن تغير
الإيقاع وتسارعه ينبعان من العلاقة التتابعية الموضعية للنغمين . لحظتند
تيقنت أيضاً أن ما يرن في البال هو إيقاع مألوف في الشعر العربي :
تفعيلتا الخليل (فعولن / فاعلن) .

لسبب أعجز عن تمييزه، وجددتني أترنم ببحور خيلية باستخدام الإيقاع
الجديد . وتحول الحدس بعد فترة الى إيمان أكدته التحليل التطبيقي : لقد
أمكن ببساطة زائدة وصف البحور كلها عن طريق الوجدتين الإيقاعيتين

(فعولن / فاعلن) ومتحولاتهما . وبتطور الدراسة ، وتحليل نماذج أكثر ابتدأت حقائق مهمة تنجلي ، واتخذت الدراسة الشكل الذي تظهر فيه الآن ، بعد تعديل وتفريع وتشابك .

ثمة حقيقتان جذريتان أبدأ بهما اذن : الأولى هي أن البحور الستة عشر يمكن أن توصف بسهولة مشيرة باستخدام الوحدتين الإيقاعيتين (فعولن / فاعلن) بتحولاتهما الممكنة . والثانية هي أن هناك بحرین من هذه البحور يتشكل أحدهما باستخدام الوحدة الأولى وتكرارها عدداً معيناً من المرات . هذان البحران هما المتقارب والمتدارك . ينبغي تأكيد ظاهرة ثالثة هي أن الحقيقتين المقررتين هنا تبطلان اذا اتخذنا أساساً للوصف أيّ تفعيلية أخرى من تفعيلات الحليل . هذه الظاهرة تشعر ، على الأقل ، بأن الوحدتين (فعولن / فاعلن) لهما التصاق جذري بإيقاع الشعر العربي ، وأن التشكيلين الأساسيين النابعين منهما لهما خصائص يجب اكتناهاها لأنها وثيقة الالتصاق بطبيعة هذا الإيقاع .

ببساطة مسعدة يمكننا أن نرى ان الوحدتين المذكورتين ذاتهما تتحللان الى نواتين إيقاعيتين أعمق جذرية هما (علن / فا) ، وأن تشكل الوحدتين يعتمد على علاقة (فا) بـ (علن) من حيث التابع الأفقي . (فعولن) هي ، إذن ، (علن + فا) بينما (فاعلن) هي (فا + علن) . سوف تظهر الدراسة أن أنماط الإيقاع في الشعر العربي تنبع من علاقة هاتين النواتين التتابعية^{١٢} ، وأن تغير الإيقاع يعتمد على ظاهرة رياضية هي حدوث عدد أو آخر من النواة (فا) في سياق النواة (علن)^{١٣} . من أجل تنمية الدراسة بشكل سليم أود الآن أن أقترح ثلاثة مصطلحات جديدة أعتمدها في تطوير النظام المقترح هنا ، هي :

- ١ (أسمى كلاً من (فا) و (علن) «نواة إيقاعية» .
- ٢ (أسمى التشكل الناتج من تركيبها «وحدة إيقاعية» .
- ٣ (أسمى التشكل الناتج من تكرار الوحدات أو تركيبها «تشكلاً إيقاعياً» .

يبدو لي أن هذه المصطلحات أدق - وألصق بحركية الإيقاع - من مصطلحات التحليل : السبب ، الوجد ، التفعيلة ، والبحر^{١٤} . لكنني سوف ألتجأ الى استخدام الأخيرة حين توضح الغرض بكفاءة .

٤ - من أجل أن تُعطى التقارير النظرية المقدمة في (٣) تبريراً ، أود الآن إثبات طريقة تحليل بحور الخليل وبحر الأخفش إلى تشكلات من النواتين (فا) و (علن) ، مكتفياً بشرط البيت عن البيت كله . أرمز للمتحرك بالإشارة (-) وللساكن بالإشارة (هـ) دون أن ان أخرج على قواعد التمثيل العروضي للإلقاء الشعري . في كل بحر سوف أصف شكله النموذجي في دوائر الخليل ، وشكله الشعري - حين يوجد الشكلان بفروق بينهما . وأقسم البحور الى فئتين : A - ما يبدأ بالنواة (علن) ، B - ما يبدأ بالنواة (فا) ، في جدول يرمز له بـ (Z) .

Z - [تستخدم هنا الرموز التالية : (ق) = البحور في صيغتها التقليدية ؛ (ج) = البحور في صيغتها الجديدة ؛ (ش ش) = الشكل الشعري للبحر] .

A — ما يبدأ بالنواة (علن) :

مكررها : المتقارب ؛ يسمى هنا « التشكل - الأساس » :
(علن + فا) أربع مرات

الطويل :

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ

ق : / ٥ - ٥ - ٥ - - / ٥ - ٥ - - / ٥ - ٥ - ٥ - - / ٥ - ٥ - - /
ج : / ٥ - / ٥ - - / ٥ - / ٥ - - / ٥ - / ٥ - / ٥ - - / ٥ - / ٥ - - /
/ ٥ -

الهزج : مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

ق : / هـ — هـ — هـ — — / هـ — هـ — هـ — — / هـ — هـ — هـ — — /

ج : / هـ — / هـ — / هـ — — / هـ — / هـ — / هـ — — / هـ — / هـ — / هـ — — /

ش ش : / هـ — / هـ — / هـ — — / هـ — / هـ — / هـ — — /

المضارع : مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن

ق : / هـ — هـ — هـ — — / هـ — هـ — — | هـ — / هـ — هـ — هـ — — /

ج : / هـ — / هـ — / هـ — — / هـ — / هـ — — / هـ — / هـ — / هـ — — /

ش ش : / هـ — / هـ — — / هـ — / هـ — / هـ — / هـ — — /

الوافر : مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

ق : / هـ — — — هـ — — / هـ — — — هـ — — / هـ — — — هـ — — /

ج : / هـ — — / 0 / هـ — — / هـ — — / 0 / هـ — — / هـ — — / 0 / هـ — — /

ش ش : / هـ — / هـ — — / هـ — — / 0 / هـ — — / هـ — — / 0 / هـ — — /

B — ما يبدأ بالنواة (فا) :

مكررها : المتدارك ، يسمى هنا « التشكل — الأساس » :
(فا +علن) أربع مرات

البسيط :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

ق : / هـ — — هـ — / هـ — — هـ — هـ — / هـ — — هـ — / هـ — — هـ — هـ — /

ج : / هـ — — / هـ — / هـ — — / هـ — / هـ — / هـ — — / هـ — / هـ — — / هـ — / هـ — /

ش ش : / هـ — — / 0 / هـ — — / هـ — / هـ — / هـ — — / هـ — / هـ — — / هـ — / هـ — /

الرجز : مستفعلن مستفعلن مستفعلن

ق : / هـ — هـ — هـ — / هـ — هـ — هـ — / هـ — هـ — هـ — /
ج : / هـ — — / هـ — / هـ — / هـ — — / هـ — / هـ — / هـ — — / هـ — / هـ — /

الرمل : فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ق : / هـ — هـ — — هـ — / هـ — هـ — — هـ — / هـ — هـ — — هـ — /
ج : / هـ — / هـ — — / هـ — / هـ — / هـ — — / هـ — / هـ — / هـ — — / هـ — /

المديد : فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

ق : / هـ — — هـ — / هـ — هـ — — هـ — / هـ — — هـ — / هـ — هـ — — هـ — /
ج : / هـ — / هـ — / هـ — — / هـ — / هـ — — / هـ — / هـ — / هـ — — / هـ — /
/ هـ — —
ش ش : / هـ — / هـ — — / هـ — / هـ — — / هـ — / هـ — — / هـ — / هـ — — / هـ — /

الخفيف : فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

ق : / هـ — هـ — — هـ — / هـ — : — هـ — : هـ — / هـ — هـ — — هـ — /
ج : / هـ — / هـ — — / هـ — / هـ — — / هـ — / هـ — / هـ — — / هـ — /

السريع : مستفعلن مستفعلن مفعولات

ق : / — هـ — هـ — هـ — / هـ — — هـ — هـ — / هـ — — هـ — هـ — /
ج : / 0 : هـ — / هـ — / هـ — — / هـ — / هـ — / هـ — — / هـ — / هـ — /
ش ش : / هـ — — : هـ — / هـ — — / هـ — / هـ — / هـ — — / هـ — / هـ — /
/ هـ — : هـ — / هـ — / هـ — /

المنسرح : مستعلن مفعولات مستعلن

ق : / هـ - هـ - هـ - هـ - / - هـ - هـ - هـ - / هـ - هـ - هـ - /
ج : / هـ - هـ - / هـ - / هـ - هـ - / هـ - / هـ - / هـ - / هـ - / هـ - /

المقتضب : مفعولات مستعلن مستعلن

ق : / هـ - هـ - هـ - هـ - / هـ - هـ - هـ - هـ - / - هـ - هـ - هـ - /
ج : / هـ - هـ - / هـ - / هـ - / هـ - / هـ - / هـ - / هـ - / هـ - / هـ - /
ش ش : / هـ - هـ - / 0 / هـ - هـ - / هـ - / هـ - / هـ - /

المجثث : مستعلن فاعلاتن فاعلاتن

ق : / هـ - هـ - هـ - هـ - / هـ - هـ - هـ - هـ - / هـ - | هـ - | هـ - /
ج : / هـ - / هـ - هـ - / هـ - / هـ - / هـ - / هـ - / هـ - / هـ - / هـ - /
ش ش : / هـ - / هـ - هـ - / هـ - / هـ - / هـ - / هـ - /

الكامل : متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ق : / هـ - هـ - هـ - هـ - / هـ - هـ - هـ - هـ - / هـ - هـ - هـ - هـ - /
ج : / هـ - هـ - / 0 / هـ - هـ - / 0 / هـ - هـ - / 0 / هـ - هـ - / 0 /

من الواضح أن وصف البحور باستخدام (فا) و (علن) على درجة قصوى من السهولة والكمال . الظاهرة الوحيدة التي تجسد شيئاً من الشذوذ هي حدوث أجزاء إيقاع لا يمكن وصفها بـ (فا) كاملة ، لكن من السهل التغلب على هذه المشكلة بوصف الجزء الإيقاعي بـ (فـ) فاقدة ساكنها . عدا ذلك يستقيم الوصف ببساطة . (أنظر الأماكن المشار إليها بـ (0) ..

٤-١ يلاحظ على هذا التحليل أنه وصف أمين لحركية الإيقاع في بحور الخليل يعكس بدقة ترالي الحركات والسكنات في الكلمة العربية . إلا أن ثمة قسراً للكلمة في موضعين ينبغي أن يشار إليهما ، لأن ظاهرة القسر ستعتمد في مناقشة قصور نظام الخليل فيما بعد^{١٥}. أعني بالقسر كون التحليل الى (فا) و (علن) يفرض على وحدة إيقاعية انقساماً ليس فيها - بما هي تمثيل لكلمة وتبادل فعلي للحركات والسكنات . يبرز هذا القسر في تحليل الكامل والوافر ، وينبع من الحركة الإيقاعية ذاتها في كليهما . في هذين البحرين يرد التتابع الحركي بالشكل التالي (ه - - -) في كل وحدة إيقاعية من وحدات الخليل (التفعيلات) إما تالياً أو سابقاً للنواة (ه - -) . في التحليل المقدم في (٤) قسّمت هذا التتابع الى (- - / ه) ليتمكن وصفه بالنواتين (ف - / علن) . لكن هذا التقسيم قسر للتتابع الحركي لا يمكن تبريره في الواقع إلا على أساس انه يخدم النظام النظري المقترح . أما اذا أصررنا على التصاقنا بحركية اللغة ، وعلى اننا نصف النماذج الإيقاعية بوحدات تمثلها تمثيلاً حقاً ، ولا نفتعل وجود هذه النماذج، فيجب أن نرفض تقسيم التتابع (ه - - -) الى (- - / ه) أو الى أي شيء آخر . يجب أن نتقبل التتابع الحركي هنا ببساطة على أنه ، بدوره ، مؤسس إيقاعي أصيل في الشعر العربي . وباستخدام المصطلح المقترح في (٣) ، يمكن القول إن التتابع (ه - - -) هو ، في الحقيقة ، نواة إيقاعية ثالثة تلعب دوراً حيوياً في تكوين نماذج الإيقاع الشعري ، رغم أن دورها ، باعتبار الشكل الكامل للبحور ، يقتصر على تكوين الكامل والوافر فقط .

٤-٢ ينبغي ، اذن ، إعادة صياغة الأساس النظري المطروح في (٣) لتقرير أن الإيقاع في الشعر العربي ينبع من الحدوث التتابعي لاثنتين من ثلاث نوى مكونة هي : (ه - - -) (ه - -) و (ه -) . وبتعديل الوصف المقدم في (A) و (B) يمكن أن نرى انه ، في الشكل الكامل

للبحور ، تتزامن (هـــــــــ) مع (هـــــــــ) و (هـــــــــ) مع (هـــــــــ) ، لكن (هـــــــــ) لا تتزامن مع (هـــــــــ) . ستظهر الدراسة أن النواتين الأخيرتين تتزامنان في عدد من البحور حين يعثورها الزحاف . فيما يلي أَسْمِي النواة (هـــــــــ) (عِلْتُنْ) [يلاحظ أن (هـــــــــ) يمكن أن تشكل كلاً من النواتين (هـــــــــ) و (هـــــــــ) بفقدان واحد أو اثنين من متحركاتها ، على التوالي] .

٥ - ما دمنا على وعي كامل بأن التابع (هـــــــــ) نواة إيقاعية مستقلة ، نقدر، في هذه المرحلة من الدراسة ، أن نتقبل تقسيمها القسري إلى (هـــــــــ / هـــــــــ) لغرض تسهيلي وتوضيحي صرف . نبقى مدركين للافراق الأساسي بين الحقيقة والنظرية . في مستقبل من الدراسة ، ثمة عودة إلى اتخاذ (هـــــــــ) نواة إيقاعية قائمة بذاتها .

يسهل قبول تحليل (هـــــــــ) إلى (هـــــــــ / هـــــــــ) دراسة البناء النظري لنظام التحليل إلى حد يبرّر هذا التحليل . وتكشف الدراسة عن خصيصة مذهشة لبحور التحليل ، ربما كان هو نفسه لم ينتبه إليها . لقد حدد التحليل قيم البحور حين مثلها في دوائره بحساب الأحرف التي تتشكل منها تفاعيلها^{١٦} . هكذا نتجت لديه قيم متغايرة ، لم يربطها من خلال علاقتها بنموذج نظري واحد كليّ . لكن تحليل البحور إلى النواتين (فا / علن) يظهر أن لها نموذجاً نظرياً مطلقاً يتشكل من اثنتي عشرة (١٢) نواة إيقاعية بتناوب منتظم لـ (فا) و (علن) بالاتجاهين (فا ← علن) ، و (علن ← فا) . هذا يعني أن لدينا مجموعتين من البحور لا خمساً ، كما في نظام التحليل . يتضح ، أيضاً ، أنه ليس ثمة بحر يستوفي تركيب النموذج النظري تماماً . وتتشكل البحور من نوى متتابعة بفقدان عدد من النوى الموجودة أصلاً في النموذج النظري . تنكشف هنا حقيقة مليئة بالدلالات على وصول الإيقاع الشعري حداً من الانتظام الرياضي يجلو

أبعاد بنية العقل الذي صاغه . أولى سمات هذا العقل ، كما يتجلى أيضاً في بنية اللغة العربية ذاتها ، القدرة الهائلة على التركيب منتظم الأبعاد ، وتشقيق الامكانيات العملية من طاقات نموذج نظري مخلوق خالقاً يكاد يتصف بالكمال . وبدراسة ما تُنمّي من الطاقات الكامنة وما أهمل يمكن استكناه بعض من العوامل الفاعلة في الثقافة كلها . يتضح ما يُرمى إليه هنا إذا أخذنا النموذج النظري للبحور بالشكلين اللذين يظهر فيهما ، تبعاً لاتجاه التتابع بين (فا) و (علن) ، أساساً للدراسة ، ومثّلنا للتتابع ذي الاتجاه (فا ← علن) بالشكل الآتي :

K — فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

وللتتابع ذي الاتجاه (علن ← فا) بالشكل :

S — علن فا علن فا علن فا علن فا علن فا

إذا أعطينا النوى قيماً عددية تمثل مرتبتها في السياق التتابعي ، يصبح للنموذج الشكلان التاليان :

K₁ — فا علن فا علن فا علن فا علن فا علن

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢

S₁ — علن فا علن فا علن فا علن فا علن فا

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢

لدراسة شكل البحور من النموذج ، نعود الى جدول (Z) ونأخذ التشكل التتابعي لكل بحر كما هو محلل الى (فا / علن) و (علن / فا) ثم نرتب النوى الإيقاعية لكل بحر تحت النوى الإيقاعية في (S₁ ، K₁) . بهذه الطريقة ، نعرف النوى الإيقاعية التي فقدتها كل بحر من أصل النموذج ؛ ونعرف المكونات الإيقاعية للبحر . نرتب النتائج في جدول (L)

فيه سطران أفقيان، الأول (F) يمثل البحور في شكلها في دوائر التحليل،
والثاني (J) يمثلها في شكلها الشعري (حين يفرق الشكلان) ، مع
إهمال إبراز التحليل للوتد (— ٥ —) ، حين يمكن إلصاقه بما يليه .

— L

— L₁ ما يبدأ من البحور بالنواة (فا) :

النموذج :	فا علن ٢ ١	فا علن ٤ ٣	فا علن ٦ ٥	فا علن ٨ ٧	فا علن ١٠ ٩	فا علن ١٢ ١١
البسيط :	فا ١	فا علن ٤ ٣	فا علن ٦ ٥	فا ٧	فا علن ١٠ ٩	فا علن ١٢ ١١
F J	1	4 3	6 5	7	10 9	12 11
الرجز :	فا ١	فا علن ٤ ٣	فا ٥	فا علن ٨ ٧	فا ٩	فا علن ١٢ ١١
الكامل :	فَ علن ٢ ١—٠	علن ٤	فَ علن ٦ ٥—٠	علن ٨	فَ علن ١٠ ٩—٠	علن ١٢
المنسرح :	فا ١	فا علن ٤ ٣	فا ٥	فا ٧	فا علن ١٠ ٩	فا علن ١٢ ١١
المقتضب :	فا ١	فا ٣	فا علن ٦ ٥	فا علن ٨ ٧	فا ٩	فا علن ١٢ ١١
المديد :	فا علن ٢ ١	فا ٣	فا علن ٦ ٥	فا علن ٨ ٧	فا ٩	فا علن ١٢ ١١
	2 1	3	6 5	8 7	9	

الخفيف :	فا عـلن ٢ ١	فا ٣	فا ٥	فا عـلن ٨ ٧	فا عـلن ١٠ ٩	فا ١١
المجـتـث :	فا ١ 1	فا عـلن ٤ ٣ 4 3	فا عـلن ٦ ٥ 6 5—	فا ٧ 7	فا عـلن ١٠ ٩	فا ١١
السريع :	فا ١ 1	فا عـلن ٤ ٣ 4 3	فا ٥ 5	فا عـلن ٨ ٧ 8 7	فا ٩ 10 9	فا عـلن ١١ ٢ : ١ 11 — 1
الرمـل :	فا عـلن ٢ ١	فا ٣	فا عـلن ٦ ٥	فا ٧	فا عـلن ٩	فا ١١

L₂ — ما يبدأ من البحور بالنواة (عـلن) :

النموذج :	عـلن فا ٢ ١	عـلن فا ٤ ٣	عـلن فا ٦ ٥	عـلن فا ٨ ٧	عـلن فا ١٠ ٩	عـلن فا ١٢ ١١
الطويل :	عـلن فا ٢ ١	عـلن فا ٤ ٣	فا ٦	عـلن فا ٨ ٧	عـلن فا ١٠ ٩	فا ١٢
الوافر :	عـلن فـ ^١ ١ — ٢ 2 — ١	عـلن ٣ 3	عـلن فـ ^١ ٥ — ٦ 5 — 6	عـلن ٧ 7	عـلن فـ ^١ ٩ — ١٠ 9 — 10	عـلن ١١
الهزج :	عـلن فا ٢ ١ 2 1	فا ٤ 4	عـلن فا ٥ ٦ 5 6	فا ٨ 8	عـلن فا ٩ ١٠	فا ١٢
المضارع :	عـلن فا ٢ ١ 2 1	فا ٤ 4(4—.)	فا ٦ 6	عـلن فا ٧ ٨ 7 8	عـلن فا ٩ ١٠	فا ١٢

* كما يمكن أن يترتب من (— — — — —) أو (٩ 11 — . 1 : 2)

في الجدول (I) أستخدم الأرقام العربية (1,2,3,٠٠) للإشارة الى النوى التي يتشكل منها البحر في شكله الشعري . وأرمز الى حدوث (ف) ، أي (فا) فاقدة ساكنها ، بالرمز (١ - .) (٢ - .) وهكذا ، تبعاً لمرتبة (ف) . أما حين ترد (فا) فاقدة ساكنها ، ثم مسكناً متحرّكها ، فأرمز اليها بـ (١ - ١) (٢ - ١) وهكذا . كلا يلاحظ ، مثلت النواة الأخيرة في السريع بالحروف (عـنـل) وأعطيتها القيمة المرتبية (٢ : ١) . الغرض من هذا إظهار أن هذه النواة تتألف من (٥ -) في الشكل الدوائي للبحر . هذه هي النواة الوحيدة ، والبحر الوحيد ، اللذان يشدان عن الصيغة النظرية المقترحة هنا. أميل الى الاعتقاد بأن شدوذ السريع يشعر بقصور النظام النظري الذي بناه الخليل ، وينبع من طبيعة هذا النظام^{١٧} . الدراسة المتأنية تكشف شيئين : ١ - ان هذا الشدوذ نابع من افتراض المقطع (٥ -) (الوتد المفروق) مؤسساً لإيقاعياً في العربية . ٢ - ان هذا المقطع ، وفي الواقع التفعيلة التي يرد فيها كلها (مفعولات) (٥ - ٥ - ٥ -) وهمية مفتعلة ، باسمها وتركيبها الحركي ، افتعالاً كاملاً . فهي ، من جهة ، لا توجد قائمة بذاتها ، كما أظهر الجدول (B) إلا في السريع ، ومن جهة أخرى لا ترد في الشكل الشعري للسريع إطلاقاً ، وانما يقتصر ورودها على شكله الدوائي . نسأل بشيء من الحيرة : كيف حدث أن اقترح الخليل وجود هذه التفعيلة التي تخلق صعوبة واضحة في تقبّل انتظامية بنائه النظري ، وتدمر انسجام هذا البناء ؟ ثمة جواب يبدو معقولاً سيناقش في فقرة مقبلة من هذه الدراسة.

٦ - ثمة ، إذن ، انتظام رياضي أكيد في العلاقات الداخلية لتركيب التشكلات الإيقاعية في الشعر العربي . لكن وصف هذه العلاقات عن طريق ارتباط التشكلات بنموذج نظري أعلى يفترض وجود حدود نظرية مطلقة لا يمكن أن تتعدها تشكلات الإيقاع في العربية . ورغم أن وجود هذه الحدود لا ينكر في سياق الشعر العربي التناظري، الغالب في التراث

كله ، فإن هناك إيقاعات شعرية عديدة ضمن هذا التراث حاولت الخروج من الإطار العنيد المفروض على إيقاع الشعر^{١٨} . من أجل هذا ، ولأسباب مهمة أخرى أبرزها ميلاد الشعر الأحادي^{١٩} (الحسر) في الثقافة العربية المعاصرة ، ينبغي أن نحاول وصف الإيقاع ، والعلاقات الداخلية للتشكلات كلها ، بطريقة تلغي وجود هذه الحدود النظرية ، وتسمح بتجاوزها دون أن نحكم على ما يتجاوزها بأنه خارج عن نظام الإيقاع العربي وانه «ليس على مذهب العرب » .

٦-١ يمكن أن يُقدم مثل هذا الوصف دون تعسف بالعودة الى التشكل - الأساس في كل من الفئتين المشار اليهما سابقاً : ما يبدأ بـ (فا) ، وما يبدأ بـ (علن) . تفترض الطريقة الجديدة أن النمو الطبيعي للوحدة الإيقاعية (فا / علن) أدى الى التشكل الإيقاعي (فا علن فا علن فا علن فا علن) التابع من تكرار الوحدة أربع مرات ، وأن النمو الطبيعي للوحدة (علن / فا) أدى الى التشكل (علن فا علن فا علن فا علن فا) التابع من تكرار الوحدة أربع مرات أيضاً . هذا التناظر يشجع على قبول الافتراض المطروح هنا ، لأن التناظر واحد من أعمق أسس الفاعلية الفكرية العربية وأكثرها شيوعاً . على هذا الفرض ، يتصور نمو التشكلات الإيقاعية كلها من تكرار الوحدة الإيقاعية المؤسسة عدداً من المرات متغيراً . إلا أن الاحتمالات الرياضية لعدد التشكلات في مثل هذا التكرار محدودة . ولتجاوز محدودية الاحتمالات ، والرتابة التي لا بد أن تنتج عن هذه المحدودية ، يمكن تحقيق تشكلات إيقاعية بإضافة نوى إيقاعية الى الوحدة المؤسسة . وتكشف الدراسة المتأنية أن النواة المضافة هي دائماً (فا) وأن (علن) لا تضاف إطلاقاً . يمكن التقرير ، إذن ، أن (علن) هي النواة الجذرية الثابتة ضمن الوحدة المؤسسة ، وأن (فا) هي المتغير الذي يعتمد اليه في تطوير التشكلات الإيقاعية كلها^{٢٠} .

تبعاً لهذا التصور ، يكون نمو التشكلات الإيقاعية في الشعر العربي

التناظري قائماً على أساس اتخاذ وحدتين إيقاعيتين ، أو ثلاث وحدات ، نقطة جذرية ، وتطويرهما بإضافة النواة (فا) بانتظام لا عشوائية فيه يعكس المثال الذي تتقبله الأذن العربية والحساسية الشعرية . تأتي إضافة (فا) في مواضع يسهل تحديد قيمتها الرياضية المرتبة . من الشيق أنه ليس هناك أي تشكّل إيقاعي يعتمد على تناول أربع وحدات إيقاعية من التشكّل - الأساس وتطويرها بإضافة (فا) إليها . لا شك أن ذلك مرتبط بطبيعة حس الإيقاع عند العرب - إلا أن ثمة تشكّلين إيقاعيين رباعيين تنتج رباعيتها من اتخاذ وحدتين إيقاعيتين نقطة جذرية وإضافة (فا) إلى إحداها ثم تكرارهما مرة واحدة. هذان التشكّلان ، كما سيظهر بوضوح، هما الطويل والبسيط . ومن المدهش أن أحدهما يقع في فئة والآخر في الفئة الثانية من التشكّلات ، هذا تناظر آخر له دلالة على طبيعة بنية العقل الخالق . ثمة ملاحظة أخيرة : ان اتخاذ وحدتين أو ثلاث وحدات أساساً للتنويع والتفريع ظاهرة لها معادها في المعطيات الفكرية الأخرى للثقافة العربية - في اللغة، مثلاً ، نجد أن أساس التنويع هو اتخاذ حرفين أو ثلاثة نقطة جذرية . ويبدو معقولاً أن تطوير التشكّل الرباعي بتكرار وحدتين جذريتين له معادله في الشكل الرباعي للفعل في العربية . تشعر هذه الظاهرة بأن المعطيات الثقافية كلها انعكاس مباشر للبنية الداخلية للعقل الفاعل المعبر .

٦-٢ أنتقل الآن الى تمثيل حسي للتقريرات المجردة المطروحة هنا. كما أشرت سابقاً ، إذا كررنا الوحدة الإيقاعية (علن / فا) أربع مرات نحصل على التشكّل - الأساس :

M1 : عان فا عان فا عان فا

لتطوير تشكّلات إيقاعية جديدة يمكن أن نكرر الوحدة أيّ عدد من المرات نوده . بتكرار الوحدة مرتين أو ثلاث مرات نحصل على تشكّلات

إيقاعية معروفة في الشعر العربي (المشطور والمجزوء) . العرب لم يكرروا الوحدة أكثر من أربع مرات في الشعر التناظري . إنما ينبغي من أجل خلق تشكلات إيقاعية ذات طبيعة متميِّزة ، أن نتجاوز التكرار للشكل التام للوحدة ، بإضافة النواة (فا) إليها . ثمة إمكانات رياضية لا نهائية هنا ، أورد بعضها في الجدول W التالي :

W — باتخاذ وحدتين فقط نقطة جذرية :

- ١ — علن فا علن فا فا
٢ — علن فا علن فا فا فا
٣ — علن فا علن فا فا فا فا
٤ — علن فا علن فا فا فا فا فا
٥ — علن فا علن فا فا فا فا فا فا
٦ — علن فا فا
٧ — علن فا فا فا
٨ — علن فا فا فا فا
٩ — علن فا فا فا فا فا
الخ ...
- الخ ...
- ١٠ — علن فا فا
١١ — علن فا فا
١٢ — علن فا فا
١٣ — علن فا فا علن فا فا فا فا فا
الخ
- ١٤ — علن فا فا فا علن فا فا
١٥ — علن فا فا فا فا علن فا فا
١٦ — علن فا فا فا فا فا علن فا فا
الخ ...
- ١٩ — علن فا فا فا فا فا علن فا فا فا
٢٠ — علن فا فا فا فا فا فا علن فا فا فا
الخ ...

الاحتمالات الرياضية لانهائية ، إلا أن الفاعلية الشعرية العربية نمت عدداً قليلاً منها . يلاحظ ، مثلاً ، أن (فا) لا تضاف ، في الانتاج الشعري ، الى أي وحدة إيقاعية أكثر من ثلاث مرات (عد) ٢١ : الجدولين (L،Y) . يلاحظ ، أيضاً ، أنه حتى ضمن هذا الحد ، لم تنم الفاعلية الشعرية إلا الإيقاعات الثلاثة : (١ ، ٧ ، ١٠) التي تشكل أشطر البحور : الطويل (بتكرار الوجدتين) ، المضارع ، الهزج . (ستأتي مناقشة إيقاع الوافر فيما بعد) .

أما في حالة النواة (فا / ع ل ن) ، فإن تكرارها أربع مرات ينتج التشكل التالي :

M₂ — فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

وما ينطبق على (M₁) ينطبق على (M₂) . بالطريقة ذاتها نقول : إن لدينا الجدول (SS) للاحتتمالات الرياضية :

SS₁ — باتخاذ وحدتين فقط نقطة جذرية :

٢١ — فاعلن	فا فاعلن	٢٥ — فاعلن	فاعلن
٢٢ — فاعلن	فا فا فاعلن	٢٦ — فا فا فاعلن	فاعلن
٢٣ — فاعلن	فا فا فا فاعلن	٢٧ — فا فا فا فاعلن	فاعلن
٢٤ — فاعلن	فا فا فا فا فاعلن	٢٨ — فا فا فا فا فاعلن	فاعلن
الخ ...		الخ ...	

٢٩ — فا فاعلن فا فاعلن

٣٠ — فا فاعلن فا فا فاعلن

٣١ — فا فاعلن فا فا فا فاعلن

الخ ...

يلاحظ ، هنا أيضاً ، أن الفاعلية الشعرية لم تنمّ إلا عدداً ضئيلاً من الإمكانيات إلى إيقاعات شعرية . (فا) ، هنا أيضاً ، لا تَرِدُ مضافة أكثر من ثلاث مرات . وحتى ضمن هذا الحدّ ، نُنمّيت الإيقاعات (٢٥ ، ٢٦) وإيقاع ثالث يكاد يتحد بـ (٢٥) إنما تكرر فيه (فا) مرة واحدة بعد الوحدة الثانية هكذا : (فاعلن فا ٢٢) . هذه الإيقاعات تشكل البحور : البسيط (بتكرار الوجدتين) ، والمقتضب ، والمجث .

SS 2 — باتخاذ ثلاث وحدات نقطة جذرية :

الإمكانات الرياضية ، هنا أيضاً ، لا نهائية ، ويمكن أن تمثل بمجداول مشابهة لـ (W ، SS ↑) . لكن ضرورة تمثيلها ، هنا ، ليست ملحّة ، ويستغنى عنها توفيراً . إنما يلاحظ أن الفاعلية الشعرية ، مرة ثالثة ، نمت عدداً محدوداً ، لكنه أعظم من الحالات السابقة ، من الإمكانيات إلى إيقاعات شعرية هي التالية :

- ٣٢ — فاعلن فا فاعلن فاعلن فا (الذي شكل شطر المديد)
- ٣٣ — فاعلن فا فاعلن فا فاعلن فا (الذي شكل شطر الرمل)
- ٣٤ — فاعلن فا فا فاعلن فاعلن فا (الذي شكل شطر الخفيف)
- ٣٥ — فا فاعلن فا فاعلن فاعلن فا (الذي شكل شطر السريع)
- ٣٦ — فا فاعلن فا فاعلن فا فاعلن فا (الذي شكل شطر الرجز)
- ٣٧ — فا فاعلن فا فا فاعلن فاعلن فا (الذي شكل شطر المنسرح)

أما إذا اعتبرنا الطويل والبسيط تشكيلين رباعيين لا ثنائيين مكررين ، فيمكن القول : إن الفاعلية الشعرية نمت من التشكل — الأساس (M1) التشكل الإيقاعي التالي :

اعلن فا اعلن فا اعلن فا (الطويل)

ومن التشكل — الأساس (M2) التشكل الإيقاعي التالي :

فا فا علن فا علن فا فا علن فا علن (ف علن) (البسيط) — .

٦-٣ ثمة نقطة أخيرة ينبغي أن تعالج قبل أن يكتمل النظام المطروح هنا . تلك هي قضية البحرين الكامل والوافر . يتألف الكامل ، بشكله الشعري الفعلي ، من (— — — ه — ه) مكررة مرات ثلاثاً ، ويتألف الوافر من (— — — ه — — — ه — — — ه — — — ه — — — ه — — — ه) . وإذا كانت الوحدة الأخيرة للوافر لا تسبب إشكالاً ، فإن الوحدات الأخرى في البحرين تسبب إشكالاً واضحاً . لدينا ، هنا ، وحدتان إيقاعيتان تتألفان من نواتين كل باتجاه تتابعي مختلف . كيف نحلل هاتين الوحدتين ؟ تبعاً للمنهج المتبع في هذه الدراسة — التحليل بتمثيل الحركة الإيقاعية بأمانة ودون تعسف أو قسر — ينبغي أن يقال ، ببساطة ، إن الوحدة (— — — ه — ه) تتشكل من النواتين (— — — ه) و (— — ه) ، والوحدة (— — — ه — ه) تتشكل من النواتين (— — ه) (— — — ه) . هكذا يكون التركيب النووي للوافر :

TT — علن علن علن علن علن فا

ويكون التركيب النووي للكامل :

H — علن علن علن علن علن علن

رغم غياب (فا) من (TT,H) يستحيل رفض هذين التشكيلين أو القول : « انهما ليسا على طريقة العرب » . انهما تشكلاان عربيان كأكثر التشكلات عربية . حقيقة الأمر ان لدينا ، اذن ، في الشعر العربي مكونات نووية ثلاثة (— — — ه — — — ه — — — ه — — — ه) ، وأن معظم التشكلات الإيقاعية تنبع من حدوث (فا) في سياق يرتكز على (علن) ، إلا أن ثمة تشكيلين ينبعان من علاقة (علن) بـ (علن)^{٢٣} .

هاتان الطريقتان ليستا الوحيدتين . ثمة طريقة ثالثة هي أقرب الطرق الى نظام الحليل . اذا افترضنا ان (— — — ه) تتشكل من (— — / ه) واعتبرنا (— —) شكلاً متحولاً للنواة (ه —) أي انها (فا + ١) لانقلاب ساكن (ه —) الى متحرك ، يمكن أن نقول : إن الوافر يتألف من :

D — علف فا + ١ فا علف فا + ١ فا علف فا

وان الكامل يتألف من :

T — فا + ١ فاعلف فا + ١ فاعلف فا + ١ فاعلف فا

بهذه الطريقة يمكن أن نقول : ان العرب تقبلوا إمكانيات رياضية أكبر لتطوير الإيقاع الشعري ، أولاً بإضافة النواة (فا) أو متحول عنها بين النواتين الأساسيتين للوحدة الإيقاعية ، ثانياً بتقبل تحول النواة (فا) لا عن طريق النقص ، بل عن طريق تحول ساكنها الى متحرك .

٨ — من الممكن الآن أن ترتب المعلومات المتوفرة حول التشكلات الإيقاعية بطريقة تؤكد انتظام البناء الذي يجمعها انتظاماً رياضياً مدهشاً . لتحقيق ذلك تعطى النواة (فا) القيمة العددية (١) والنواة (علف) القيمة (٢) والنواة (علتن) القيمة (٣) . وترتب التشكلات الإيقاعية بتدرج تبعاً لقربها من التشكل — الأساس في كل فئة . هكذا نحصل على الجداول التالية :

IA — ما يبدأ ب (علف = ٢) :

التشكل — الأساس :	١	٢	١	٢
الطويل :	١	٢	١	٢
الهزج :	١	٢	١	٢
المضارع :	١	٢	١١	٢

Y - ما يبدأ بـ (فا = ١) :

	2	1	2	1	:	التشكل - الأساس	
Y ₁ -	2	1	2	1	:	البسيط	(م)
	١	2	1	2	:	المجتث	
	2	1	2	1	:	المقتضب	
Y ₂ -	١	2	1	2	:	المديد	
	١	2	1	١	:	الرملي	
	١	2	1	١	:	الخفيف	
	١-١	2	1	2	:	السريع	
	2	1	١	2	:	الرجز	
	2	1	2	١	:	المنسرح	

أما الكامل والوافر ، فإن تمثيلها الرياضي يتوقف على أي الطرق في تحليلها نقبل . سأمثل فيما يلي النماذج المختلفة لها، مستخدماً الرموز الواردة في (٧) :

الوافر :

$$\begin{aligned}
 & TT - 2 \text{ / } 3 \text{ / } 2 \text{ / } 1 \\
 & Q - 2 \text{ / } 1 \text{ / } 2 \text{ / } 1 \\
 & N - 2 \text{ / } 1 \text{ / } 2 \text{ / } 1 \text{ / } 1 \text{ / } 1 \text{ / } 1 \text{ / } 1 \\
 & D - 2 \text{ / } 1 \text{ / } 2 \text{ / } 1 \text{ / } 1 \text{ / } 1 \text{ / } 1 \text{ / } 1
 \end{aligned}$$

الكامل :

$$\begin{array}{l} H - \quad \quad \quad / \quad 2 \quad 3 \quad / \quad 2 \quad 3 \quad / \quad 2 \quad 3 \\ SH - \quad \quad \quad / \quad 2 \quad 2 \quad 1 - \quad / \quad 2 \quad 2 \quad 1 - \quad / \quad 2 \quad 2 \quad 1 - \\ Hh - \quad \quad \quad / \quad 2 \quad 1 \quad - \quad 1 \quad - \quad 1 \quad / \quad 2 \quad 1 \quad - \quad 1 \quad - \quad 1 \quad / \quad 2 \quad 1 \quad - \quad 1 \quad - \quad 1 \\ T - \quad \quad \quad / \quad 2 \quad 1 \quad 1 + 1 \quad / \quad 2 \quad 1 \quad 1 + 1 \quad / \quad 2 \quad 1 \quad 1 + 1 \end{array}$$

٩ - يتأكد من كل ما سبق أن النظام البديل المقترح هنا قادر على وصف نماذج التشكلات الإيقاعية في الشعر العربي بسهولة فائقة . لكن الوصف حتى الآن اقتصر على التشكلات الستة عشر المعروفة وتناولها بأشكالها التامة . الى هذا الحد ، يمكن القول ان البديل يحقق درجة قصوى من الانسجام . إلا أن إيقاع الشعر العربي من التنوع بحيث أن التشكلات الإيقاعية يغلب عليها أن تتخذ ، في نتاج الفاعلية الشعرية ، أشكالاً عدة تختلف اختلافاً مهماً أحياناً عن تركيبها التام . من هنا ، لا يمكن أن توصف أي نظرية في إيقاع الشعر بالكمال إلا اذا كانت قادرة على احتواء التحولات التي تعترى جميع التشكلات الإيقاعية . ومن المؤكد أن قصور نظام التحليل يرجع بشكل رئيسي الى تعقد الطرق التي حاول بها وصف التحولات وربطها بالنموذج الكامل للبحور . هذا ما عرف في العروض التقليدي بالزحافات والعلل . إن نظرة عامة في نظرية الزحافات والعلل تشعر بمدى صعوبتها وباستحالة الإحاطة بتفرعاتها العجيبة العدد^{٢٤} . لا شك أن نقطة التعقيد الأولى في عمل التحليل هنا هي اضطراره الى دراسة الزحافات الممكنة في كل بحر ، بشطريه وبكل تفعيلة فيه أحياناً . وتبدو عبثية نظام التحليل حين يضطر الى التفريق بين الوحدات الحركية المتحدة الهوية ، والتفريق بين الزحافات الممكنة فيها . المثل الأعلى على هذا هو القول بأن التابع الحركي (— — — — —) قد يكون مؤلفاً من (— — — — — / — — — — —)

أو من (هـ / هـ / هـ / هـ) وأن التتابع (هـ - هـ - هـ - هـ) قد يكون مؤلفاً من (هـ - هـ / هـ - هـ / هـ) أو من (هـ - هـ / هـ - هـ / هـ) . يبلغ الأمر ذروة الاستحالة حين يمضي العروضيون ليقولوا ان ما يجوز في واحد من التشكيلين ، في كل حالة ، غير ما يجوز في الآخر^{٢٥} . هذا العبث المطلق يشعر بأن العروضيين ينسون أن ما يحللونه هو كلمة أو تعبير عربي ذو تتابع صوتي معين له شكل واحد وواحد فقط . والأمثلة على ذلك كثيرة .

٩-١ هل يمكن أن تصاغ نظرية بسيطة للتحويلات يكون لها ارتباط صميمي بشكل الكلمة العربية وتمتلك القدرة على الشمولية في الحكم ؟ في اعتقادي أن هذا ممكن ، وإن كون الإيقاع العربي ينبع من علاقات عدد قليل من النوى ليشعر بأن وجود قاعدة عامة تحكم امكانيات ترابط هذه النوى شيء لا يمكن استبعاده .

أول ما يجب أن نرفضه في دراسة الانسجام النغمي ، الذي أحس الشاعر العربي وجوده بين الوحدات المشكلة للتتابع إيقاعي ، هو فكرة التحليل عن الزخافات والعلل . يقوم مفهوم التحليل على أساس عجيب من الحكم بالنقص والزيادة، وهو مفهوم أخلاقي في جذوره ، ينبع من الاعتقاد بأن كل ما يستوفي خصائص نموذج ما كامل ، وأن كل ما لا يستوفيها ناقص . هكذا آمن التحليل أنه إذا كان لدينا التتابع الإيقاعي :

(هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ)

الذي يشكل « النموذج الكامل » للرجز ، فإن أي شكل إيقاعي آخر يبنى على الوحدات المكونة (هـ - هـ - هـ - هـ / هـ - هـ - هـ - هـ) هو شكل من أشكال النموذج لكنه شكل ناقص به عيب - (من هنا الأحكام الأخلاقية بأن بعض الزخافات « صالح ، مستحسن » وبعضها « جيد » وبعضها « قبيح ») .

وانه ، وهو يؤلف قصيدة ، استبدل ، في الإيقاع (١) عنصراً من العناصر بغيره دون أن يتغيّر الإيقاع الكلي ، ويصدق هذا على (٢) .
السؤال الجذري هو ، إذن : ما هي العناصر التي أحس الشاعر العربي بأن استبدالها بعناصر أخرى لا يسبب خللاً في الإيقاع ، ثم ما هي هذه العناصر الأخرى ؟

إذا استطعنا تقديم جواب مقنع لهذا السؤال كشفنا أحدَ أعماق أسرار الإيقاع في الشعر العربي وقدمنا حلاً بسيطاً دقيقة لكل ما يبدو فيه ، تبعاً لنظام التحليل ، مشكلة معقدة .

٩-٢ والجواب الذي أود تقديمه هنا ينبع من طبيعة التشكلات الإيقاعية في الشعر ، لا من أي افتراض نظري مثالي . وهو يعتمد على تحليل التشكلات الإيقاعية إلى مكوناتها النووية ، كما عرض هذا التحليل في الجداول (L,LA,Y) وفي الوقت نفسه يؤكد شرعية هذا التحليل وصحته ، وانسجامه مع معطياته الأساسية ذاتها .

الجواب ، ببساطة قصوى ، هو أن الإيقاع الشعري نما من حركية تتابعات صوتية تمثل القيمة الصوتية الصغرى في اللغة العربية ، وشكلت هذه التتابعات انطلاقاً حركياً انتهى بقرار موسيقي هو نهاية المد الصوتي في العربية : أي أن التتابعات الحركية هي المتحركات المتتالية ، والقرار النغمي هو الصوت الساكن . مثلاً ، الكلمة « حبيبي » تشكل تتابعاً إيقاعياً هو (— —) يتلوها تتابع ثان هو (—) والقرار النغمي لهما هو (هـ) بعد الأول وبعد الثاني .

بكلمات أخرى ، من التتابعات الحركية ذات القرار النغمي في العربية تشكل النوى الإيقاعية (— — / هـ — — / هـ — — — هـ) ويمكن تشكيل (— — — — هـ) لكن ورودها في الشعر نادر^{٢٦} ، كما سيظهر فيما بعد .

في حس الشاعر العربي المرهف ، كان لهذه النوى أو التتابعات ذات

القرار النغمي قيم رياضية محددة و متميِّزة تميزاً واضحاً . وبمنظرة بسيطة يمكن أن نرى أن هذه القيم تمثل عدد المتحركات في كل نواة ، دون إعطاء الساكن أي قيمة رياضية أو بإعطائه قيمة هي الصفر^{٢٧} (أو أي قيمة أخرى ، فذلك لا يغيّر شيئاً في قيم النوى بالنسبة الى بعضها بعضاً ، لأن قيمة الساكن تضاف الى كل منها). حين تشكلت الوحدات الإيقاعية من النوى الأساسية (كما وضحت في ٣) أصبحت قيمة الوحدة الإيقاعية مجموع قيم النوى الداخلة في تركيبها . وحين نتج تشكّل إيقاعي (بحر) كانت قيمته مجموع قيم الوحدات ، لكنه ظل ، طبعاً ، مؤلفاً من وحدات منفصلة . أهم شيء في تمييز التشكلات الإيقاعية ، إذن ، هو تمييز القيم الرياضية لوحدها مستقلة منفصلة . لأوضح هذا التقرير النظري الذي يبدو أكثر صعوبة مما هو عليه فعلاً ، آخذ معطيات قررت سابقاً ، وأود تكرارها هنا . نبدل النوى بقيمها العددية ، فيكون لدينا ما يلي :

$$(١ = ٥ -)$$

$$(٢ = ٥ - -)$$

$$(٣ = ٥ - - -)$$

هذا هو عينه ما فعلته في الجداول . لنعد الآن الى الوحدات الإيقاعية ، والتشكلات الإيقاعية ونعطيها قيمها الرياضية :

$$(\text{فاعلن} = ٣)$$

$$(\text{علنفا} = ٣)$$

أما عن التشكلات (البحور) فن الجدولين (Y،L) والفقرتين (TT،H) يتضح ان القيم الرياضية لها هي التالية : (وهي قيم الوحدات المستقلة المشكلة لها) :

● $3\ 3 / 3\ 3$: التشكل — الأساس M_1 (المتقارب)

$4\ 3 / 4\ 3$: الطويل

* $4\ 4$: الهزج

$\times\ 3\ 5$: المضارع

: Y_3

● $3\ 3 / 3\ 3$: التشكل — الأساس M_2 (المتدارك)

$3\ 4 / 3\ 4$: البسيط

* $4\ 4$: المجتث

$\times\ 3\ 5$: المقتضب

$4\ 4\ 3$: المديد

$5\ 4\ 3$: الرمل

$4\ 5\ 3$: الخفيف

$0 / 3\ 4\ 4$: السريع

$4\ 4\ 4$: الرجز

$3\ 5\ 4$: المنسرح

$3\ 5\ 5$: الوافر : TT_1

$5\ 5\ 5$: الكامل : H_1

٣-٩ هذا الانتظام الرياضي المدهش هو سر الإيقاع العربي . من الواضح أن لكل بحر قيمته الرياضية المتميزة . أما ما يحدث من كون الأزواج من البحور المشار إليها (● ، * ، ×) ذات قيمة عددية واحدة ، فينبغي ألا يشككنا بالنظام المقترح هنا ، ذلك أن البحرين المتساويين القيمة يقعان كل واحد في فئة ، في كل الحالات . أي أن أحدهما يبدأ

بـ (ع ل ن = ٢) والآخـر بـ (ف ا = ١) . حتـى في تحولاتـها ،
« زحافاتـها » بلغة الخليل ، يظل هذا الفرق واضحاً بينهما .

يجب أن نؤكد الحقيقة المهمة التالية: التشكلان الأساسيان لها القيمة (٣)
(كل وحدة فيها) ومن هذه القيمة تنفرع القيم الباقية . أمينَ المبالغة
أن نرى في هذه الحقيقة معادلاً للتشكل — الأساس في اللغة العربية ذاتها ،
أي الفعل الثلاثي ؟ أميل الى القول بأن لا مبالغة في ذلك ، وأن ملاحظة
الأمر تشير الى خصيصة جذرية في بنية العقل الفاعل في الثقافة العربية ،
هي اتخاذ الوحدات الثلاثية أساساً لصياغته للغة والإيقاع : (من يدري ،
قد يصدق هذا على أشياء العالم ورؤية العربي لها ؟) .

وتشكلت لدى الشاعر العربي ، اذن ، إيقاعات منتظمة لها قيم رياضية
يعرفها هو بعفوية وفطرة . حين نظم الشاعر العربي ، أو سمع قصيدة ،
فإن كل وحدة إيقاعية في البيت منها تجسدت لديه قيمة معينة محددة .
وكان همُّ العربي الأول ، فيما يخص الإيقاع ، هو أن تحافظ كل وحدة
في التشكل الإيقاعي على قيمتها الرياضية . أي أن حدوث وحدة مثل
(ه — — — ه) في موضع معين تحدث فيه أيضاً (ه — ه — ه — ه)
لم يسىء لحس الإيقاع عند العربي . لماذا ؟ لسبب جوهري هو أن قيمة
(ه — — — ه) هي (٣ + ١) وهي قيمة (ه — ه — ه — ه) ذاتها
(١ + ١ + ٢) .

٩-٤ لكن الدراسة المتأنية المستقرئة تظهر أن اتحاد القيمة الرياضية
بين وحدتين لم يكن الشاغل الوحيد للفطرة العربية في خلقها للانسجام
الإيقاعي في جميع مراحل الخلق الشعري التاريخية . ثمة خصيصة أخرى
تتوفر في كلا الوحدتين الإيقاعيتين حين تستخدمان لتلعبا الدور الإيقاعي
نفسه في الجسد الرئيسي للشعر العربي . وترتبط هذه الخصيصة بكون
النواة (ه — —) المؤسس الحيوي في إيقاع الشعر العربي ، وبكون طبيعة

إيقاع الوحدة والتشكل تتحدد الى مدى بعيد بموقع هذه النواة من الوحدة المفردة ، أي بالعلاقة الأفقية بين هذه النواة وبين النوى الأخرى التي تدخل معها في علاقة تنابعة . ويبدو ما يقال هنا بديهياً حين يشار من جديد الى الأهمية القصوى لكون الوحدة والتشكل ينتسبان الى فئة دون أخرى من الفئتين (ف_١ ، ف_٢) .

هكذا يتضح ان ثمة شرطين لاتحاد الدور الإيقاعي لوحدين إيقاعيتين في الشعر العربي : الأول هو توحيد القيمة العددية لهما ، والثاني هو اتحاد موقع النواة (—هـ) فيها ، أو ، بشكل أدق ، تناظر موقعي هذه النواة فيهما . من هنا يتحدد دور (—هـ—هـ) بدور (—هـ—هـ—هـ) لكنه لا يتحدد بدور (—هـ—هـ—هـ) كما سيظهر في مجال يأتي .

٩-٥ يبدو أن ضرورة توفر هذين الشرطين خصيصة للشعر العربي في جسده الرئيسي ، كما قيل . لكن هذا التوفر شرط نسبي لا مطلق ؛ ذلك أن ثمة قصائد عربية تسند أهمية مطلقة للقيمة العددية ، دون تناظر موقعي النواة (—هـ) . وليس من المستبعد أن تكون هذه القصائد نتجت في مراحل تاريخية معينة من تطور الإيقاع الشعري . ومن الشيق جداً أن الشعر المعاصر يتطور الآن بهذا الاتجاه نفسه ، كما سيظهر بعد قليل .

٩-٦ هذه النظرة الى الإيقاع الشعري ترفض الإيمان بأن ثمة أشياء اسمها « الزخافات » . العربي لم يأت بوحدة ، وهو يؤلف القصيدة ، بعد قياسها بوحدة أكبر منها ، ثم تقرير انها حسنة لأنها تخسر كذا أو كذا دون غيرهما . انه ، في الواقع ، أتى بوحدين أو ثلاث لها القيم الرياضية البسيطة التي يعرف بفطريته المرفهة انها تؤلف وحدات نغمية تشكل إيقاعاً يرتاح اليه ويرضيه انسجامه ، لأنها تحقق شرطاً أساسياً من شروط الانسجام الإيقاعي .

يصدق التفسير المقترح هنا على كل التشكلات الإيقاعية المركبة من
 (ه —) (ه — —) . لكن ثمة ظاهرة مدهشة ، لا بد أن لها تعليلاً
 يصعب إدراكه الآن : في التشكيلين المؤلفين من (ه — — —) (ه — —)
 أي الوافر والكامل ، يقبل حس الإيقاع عند العربي وحدات إيقاعية
 قيمتها (٤) . باستخدام لغة التحليل لتوضيح النقطة ، نقول ان قيم وحدات
 الكامل كلها ، وقيمة (ه — — — ه — —) في الوافر يمكن أن تصبح ،
 عن طريق الزحاف (٤) بدلاً من أن تبقى (٥) . يتضح هذا من حقيقة
 أن (ه — — — ه — —) في الكامل قد تتحول الى (ه — ه — ه — ه —)
 أو (ه — — ه — —) وقيمة كل منهما (٤) ويصدق هذا على (ه — — — ه — —)
 في الوافر .

المبدأ الذي يحكم نظرية التحولات في تشكيل وحدات البحور هو مبدأ
 رياضي تركيبي بسيط إذن . انه يلغي نظرية الزحافات كلها ، ويحيل
 تحليل بيت شعري إلى مكوناته الإيقاعية عملاً على درجة كبيرة من البساطة.
 حين نحلل بيتاً ما ، يجب أن نعرف شيئاً واحداً هو القيمة الرياضية لكل
 من وحداته . بعد التحليل الى مكونات نووية لا نأبه لما قد يكون «زحافاً»
 وما لا يكون : الشيء الأساسي هو أن نتج لدينا القيم العددية للوحدات
 كما نعرفها في كل بحر ، مع تذكر ما قيل من أن وحدتين في كل من
 الكامل والوافر قد تكون قيمة كل منهما (٤) ؛ ومع التنبيه الى موقع
 النواة (ه — —) من الوحدة الإيقاعية .

١ — أعتقد أن هذا المبدأ يوضح كل التحولات الممكنة وغير الممكنة
 في الإيقاع العربي . لكننا يجب أن نرفض تقبل الصياغات النظرية المحض
 في امتحان صحته . مثلاً ، يقول العروضيون ان الوحدة (ه — — — ه —)
 لا ترد في الكامل ، وترد في الرجز فتكون قبيحة . لا شك أن قيمة
 هذه الوحدة (٤) وينبغي على ذلك أن تكون محتملة الحدوث في الكامل ،

لكنها لا تحدث فيه . قد يقول قائل : ان هذا يضعف من أهمية المبدأ المقترح هنا . الجواب عن ذلك يجب أن يستند الى أساس هذه الدراسة الأهم ، وهو أننا نحلل ما يَرِدُ فعلاً في الإيقاع الشعري ولا يهمنا ما لا يَرِدُ ، سواء احتمل وروده نظرياً أم لا . عدم ورود (— — — — ه) يعني شيئاً بسيطاً : أنها لم ترد ! ولا يعني أن المبدأ ذاته غير صحيح . ما نقوله هو هذا : إذا وردت في إيقاع عربي ، الآن أو في المستقبل ، فهي مبررة لا تخرج على أسس الإيقاع الشعري عند العرب (قد يكون لامتناعها لتعليل نظري ، لكن ليس من المهم البحث عنه الآن) .

المبدأ السابق يحكم التحولات الإيقاعية الممكنة في وحدات التشكلات كلها . لكن الوحدة الأخيرة في كل تشكّل لها خصيصة مميزة لها ، هي أنها ، في كل التشكلات قد تحل محلها وحدة تنقص قيمتها عنها بالمقدار (١) . يستثنى من ذلك وحدتا المقتضب والمضارع الأخيرتان . بهذه البساطة يمكن تفسير التغيرات العجيبة التعقيد التي يرى التحليل إمكان حدوثها في العروض والضرب من كل بحر . في مشطور المنسرح وحده يمكن أن يحل محل الوحدة الأخيرة وحدة تنقص عنها بالمقدار (٢) .

يمكن صياغة هذا القانون بطريقة أكثر انسجاماً مع معطيات التحليل المقدم في هذه الدراسة : نقول ببساطة : « إن كل تشكّل يبدأ ب (فا) يمكن أن يحل محل النواة (علن) الأخيرة فيه النواة (فا) ، إلا حيث يؤدي ذلك الى تشكّل الوحدة الأخيرة من أربع نوى (فا) وكل تشكّل يبدأ ب (علن) يمكن أن تأتي وحدته الأخيرة دون إضافة (فا) [أو ساقطة منها (فا)] إلا حيث يؤدي ذلك الى بقاء (علن) وحدها » . يشذ عن هاتين القاعدتين التشكّل المتقارب فقط . ويلاحظ أن القاعدة الأولى تعني أن الاستثناء ينطبق على الرمل وحده . يلاحظ أيضاً أن منع تشكّل الوحدة الأخيرة من أربع نوى من (فا) يفسر ما قيل عن مشطور المنسرح قبل قليل . كما أنه يفسر كون الوحدة الأخيرة في كل من

شطري مجزوء الخفيف لا تتخذ الشكل (ه - ه - ه) مع أن هذا شكل من أشكال الوحدة الأخيرة للخفيف التام .

١٠-١ الظاهرة المناقشة هنا لا تسبب مشكلة في الفهم لأنها تتناول الوحدة الأخيرة ، أي بعد أن يكون التشكل الإيقاعي قد تكون . لكنها تحدث في موضع في الإيقاع العربي تسبب فيه تحولاً جذرياً . الموضع هو الشكل التالي :

(TGP) (ه - ه - ه - ه - ه - ه - ه - ه)

يمكن أن نعتبر هذا التابع وجهاً من وجوه المتدارك تم في كل وحدة منه الأبدال الموصوف أعلاه في حالة فقدان (علن) من (ه - ه - ه) في آخر الشكل . لكن هذا يعود بنا الى فكرة النموذج النظري ، وقد يكون من الأفضل لتفادي ذلك أن نقول : إن ثمة تشكلاً إيقاعياً في الشعر العربي قد تتألف الوحدة الإيقاعية فيه من نواتين من النوع (فا) وقد تكون جميع وحداته من هذا الشكل ، أو يكون عدد منها من الشكل (ه - ه - ه) . بهذه الطريقة نميز هذا التشكل عن المتدارك حين توجد فيه (٣ ، ١) فقط وتكون وحدة كاملة . يمكن أن نفرق هكذا بين التشكيلين ونعطيها الاسمين : المتدارك والحب (إذا كان لا يسد من اطلاق تسميات) .

يبدو لي أن الدراسة المقترحة هنا قادرة على وصف كل النماذج الإيقاعية في العربية ، وتفسير خصائصها وإمكاناتها بدرجة من الانسجام والبساطة لا يمتلكها نظام التحليل . وفي هذا تسوية كاف لتبني النظام المقترح هنا واتخاذ بديلاً جذرياً لعروض التحليل والعروض التقليدية بشكل عام . .

١١ - تتوضح ميزات النظام الجديد أحسن ما تتوضح في مجال التطبيق العملي . لنأخذ بيتين من الشعر ، ونحاول تحليلها تبعاً لنظام التحليل أولاً ، ثم تبعاً للطريقة المقترحة هنا . نفترض ، طبعاً ، أننا مبتدئون ، ثم نحاول

أن نحدد طبيعة المعلومات التي ينبغي أن تتوفر لنا من أجل أن نقدر على تحليل البيتين وإدراك التشكل الإيقاعي (البحر) لكل منهما .

١ - « عيون المها بين الرصافة والجسر جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري »

نفترض ، أولاً ، أننا نعرف طريقة التمثيل العروضي للإلقاء الشعري بإعطاء المتحرك الرمز (-) والساكن الرمز (هـ) . هذه هي الخطوة الأولى الضرورية في كلا النظامين الخليلي والجديد . لنضع رموز البيت أمامنا :

(هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ)

(هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ)

تبدأ حيرة المبتدئ هنا : كيف يحلل هذه الرموز الى أجزاء (تفاعيل) ؟ لديه عدد من الاحتمالات :

ح ١ :

(هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ)

(نترك الشطر الثاني استغناء عنه) .

ح ٢ :

(هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ)

ح ٣ :

(هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ)

هذه ثلاثة من الاحتمالات فقط . ثمة غيرها ، والمبتدئ مسوَّغ فيما يفعل لأنه يحلل الى وحدات معروفة في نظام الخليل . لكن المبتدئ ، طبعاً ، على خطأ ، فتبعاً لنظام الخليل ثمة طريقة واحدة صحيحة وما تبقى من

هذه بعض الصعوبات التي يواجهها المبتدئ في تطبيق نظام التحليل على الشعر . حتى التحليل نفسه عجز عن تعليم مبتدئ جاءه أسرار نظامه . يفسر ذلك إعراض الطلاب عن العروض ، والحقيقة المحزنة المعروفة في الأوساط المهتمة في العالم العربي : كون الذين يفهمون العروض ويستطيعون تمييز ما هو شعر عن غيره (بالمفهوم التقليدي ، أي ما هو موزون) قلة . كما يفسر ذلك ، في رأبي ، كره الغالبية العظمى للشعر « الحر » لأنه لا يمتلك الخصيصة الوحيدة التي بها يميزون ما هو شعر : أقصد الكتابة على الصفحة في شطرين متميزين .

من أجل هذه النقاط فقط يستحق الأمر أقصى عناية ممكنة . ولو لم يكن من قيمة لدراسة إيقاع الشعر بطريقة جديدة إلا أن يزيل الصعوبات المشار إليها ، والنتائج النابعة منها ، لكفى ذلك مبرراً لتحقيق مثل هذه الدراسة .

لنحاول الآن تحليل البيتين السابقين بالطريقة المقترحة في هذا البحث .

١ - تبعاً لهذه الطريقة ، نعطي للبيت رموزه كما فعلنا سابقاً . ثم نحاول تقسيم التشكل الى نواه الجذرية ، وهذا عمل في ذروة البساطة كما يظهر الآن :

(— — — / — — — / — — — / — — — / — — — / — — — / — — — / — — —)

الاحتمالات هنا قليلة جداً . قد يحدث أن نواة ما يمكن أن تحلل بطريقة أخرى ، لكن ذلك لا يشكل صعوبة كبيرة كما سنرى .

أهم خطوة ينبغي أن نقوم بها هي تمييز الوحدات . القانون الذي يحكم هذا التمييز لا تعقيد كبيراً فيه : نرى أن التشكل يبدأ بالنواة (علن) فهو من الفئة (ف ١) للتشكلات . في تمييز وحدات هذه الفئة نبدأ ب (علن) ونأخذ معها كل (فا) تتلوها حتى (علن) التالية . الناتج

هو وحدة إيقاعية متميِّزة . هكذا نقول إن البيت يتألف من :

(/ ٥ - ٥ - ٥ - - / ٥ - ٥ - -)

نستطيع الاكتفاء بذلك وحده . نعطي كل نواة قيمتها :

١ ٢ ١ ١ ٢ أي ٣ ٤

هنا يأتي الشيء الوحيد الذي قد نضطر الى تذكره إذا أردنا تسمية البحر . حتى الآن حللنا البيت الى مركباته الإيقاعية بصحة ودقة . وليس هناك أي احتمال آخر فيه . لقد كشفنا التشكل الإيقاعي بسهولة مذهشة. إذا أردنا تسمية التشكل علينا أن نذكر ان الإيقاع (١ ١ ٢ ١ ٢) هو الطويل (بتكرار الوجدتين) .

لنفترض الآن أن ما نتج لدينا في الوجدتين الأولى والثانية هو الناتج في ما تبقى من البيت أي :

(/ ٥ - - / ٥ - - / ٥ - - / ٥ - - / ٥ - -) [/ ٥ - / ٥ - / ٥ - - / ٥ - - / ٥ - -]

هنا درجة من الصعوبة لم توجد في الوجدتين السابقتين . اذا أخذنا (/ ٥ - - - / ٥ - - -) على انهما الوحدة الأولى ، وأخذنا كل ما تلا من (فا) حتى (علن) الواردة بعدها نتج لدينا :

١ ١ ٢ ١ ٢ ١ ١ ٣ ٢

وليس لدينا تشكّل بهذه القيم .

لكننا نكتشف هنا أننا أخطأنا تمييز الوحدات . الشرط الأساسي فيما يبدأ بـ (علن) أن (علن) فيه هي بداية الوحدة . الوجدتان (٢ ١ ١) و (٢ ١) ، اذن ، وهيتان هنا . يجب أن نميّز الوحدات بطريقة أخرى .

ثمة مبدأ أساسي ينبغي تقبله لتسهيل التحليل الى وحدات أولية . كل

القيم ، إذن ، هي قيم الطويل والمنسرح على التوالي .
 وإذا طبقنا القاعدتين على الشطرين الثانيين في البيتين كان لدينا :
 (٢ - ١)

٣ ٤ ٣ ٤

(٢ - ٢)

٤ ٥ ٢ الوحدة الأخيرة هنا يمكن أن تنقص قيمتها بـ (١) .
 وهي قيم الشطرين الأولين ذاتها . لا يهمننا هنا كون الوحدة الأولى
 من الشطر الأول مختلفة عن نظيرتها في الشطر الثاني من حيث وجود
 الساكن فيهما . ولا يهمننا تغير موضع الساكن في الوحدة الأولى من الشطر
 الثاني في البيت الثاني عن موضعه في نظيرتها في الشطر الأول : بكلمات
 خليلية ، لا يهمننا وجود « الزحافات » في البيتين ، كل ما يهمننا هو أن
 القيم الإيقاعية في الوحدات المتناظرة واحدة ، وأن موقع النواة (— — هـ)
 حيث توجد من الوحدات المتناظرة واحد . وهذا هو الفاعل الأول في
 الإيقاع العربي ، كما وضحت هذه الدراسة .

هكذا تتحول عملية تحليل بيت شعري الى عمل سهل لا تعقيد فيه ،
 وتنعدم الاحتمالات المنهكة التي تنتج من محاولة تطبيق نظام التحليل ، وبالتالي
 فإن درجة التأكد من صحة التحليل في النظام الجديد تكاد تكون مطلقة ،
 بينما هي شبه معدومة في نظام التحليل .

١٢ - الآن وقد قدمت الأسس النظرية لتحليل إيقاع الشعر العربي
 باستخدام النوى (هـ — ، هـ — — ، هـ — — —) ، يمكن تقديم دراسة
 تطبيقية على نماذج من الشعر العربي . لا يشترط في النماذج أن تتمتع بأي
 خصائص تخضعها لنظام معين . الشرط الوحيد فيها أن تكون أنتجتها
 الفاعلية الشعرية العربية . أختار هنا نمطين من الإيقاعات : الأولى يتتابع
 فيها حدوث النوى دون حدود خارجية مفروضة ، مثل عدد الوحدات

الممكنة ، أو تركيب هذه الوحدات . والثانية يحدث فيها عدد محدد من الوحدات ، بتتابع مفروض . النمط الأول يجسّد بعضاً من إيقاعات الشعر الأحادي (الحر) ، والثاني يجسّد إيقاعات وردت في الشعر التناظري ، بعضها يخضع لنظام الخليل ، وبعضها لا يخضع له . أود أن أؤكد هنا أن مشروعية نمط من هذه الأنماط لا يمكن أن تحدد عن طريق كونه ينسجم مع ما يمكن أن يبدو للتقليديين « الإيقاع الطبيعي للشعر العربي » بمعنى أن الأنماط التي تنحصر ضمن بحر الخليل ليست أكثر شرعية من الأنماط الحديثة . هذه الأنماط متساوية في درجة شرعيتها ، إذ أنها ، جميعاً ، تستجيب للأسس الإيقاعية عند العرب ، لأنها تنبع من الحدوث التتابعي للنوى الإيقاعية الجذرية ذاتها . أي شرعية تضيف على أحد الأنماط دون غيره تعتمد مقاييس خارجية لا علاقة بنيوية لها بالأسس الحقة للإيقاع العربي . الشرعية الوحيدة التي يُبرر وصف نمط ما بها يجب أن تعتمد مقياساً لها مدى الحرية التي يسمح بها كل نمط لتحقيق تفاعل بنيوي بين حركة الإيقاع والحركة الداخلية للعمل الشعري . وهذا المقياس مقياس كيني موضوعي ينبع من دراسة تطبيقية لكل عمل شعري يُتلقى ، ولا يمكن تعميمه على كل عمل فني يحقق نمطاً معيناً للتشكلات الإيقاعية .

١ P - نماذج من الشعر الأحادي :

أدونيس^{٢٨} :

١ P ، ١ - « نهذاك ، في نهديك طفلتان

واحدة تموت من هزال

واحدة تذوب في قبله

فلنكسر الزمان

كالغصن ،

إنّ الكون بهلوان

إنّ إله العالم المقصّله »

نعطي للمقطع رموزه :

(/ ٥ - / ٥ - - / ٥ - - / ٥ - / ٥ - / ٥ - - / ٥ - / ٥ -)
 / ٥ - / ٥ - - / ٥ - - / ٥ - - / ٥ - - - / ٥ -
 / ٥ - - / ٥ - / ٥ - - / ٥ - - / ٥ - - - / ٥ -
 / ٥ ٥ - - / ٥ - - / ٥ - / ٥ - / ٥ - - / ٥ - / ٥ -
 / ٥ ٥ - - / ٥ - - / ٥ - / ٥ - / ٥ - - / ٥ - / ٥ -
 (/ ٥ - - / ٥ - / ٥ - - / ٥ - / ٥ - / ٥ - - - / ٥ -

يهدينا تحديد الوحدات، بالطريقة المشروحة سابقاً ، الى أن القيم الرياضية لها هي :

٣	٤	٤
٣	٤	٤
٣	٤	٤
٤	٢ / ٠	معتبراً الحركة الأصلية على آخر الكلمة ، ممثلاً
		سكونها ب (٠ /) .
٣	٤	٤
٣	٤	٤

والقصيدة ، في كل بيت ، تبدأ بالنواة (فا) .

بالعودة الى الجدولين (Y3 ، L1) نرى ان هذه القيم هي قيم وحدات التشكل الإيقاعي « السريع » . من الواضح اننا اذا طبقنا نظام التحليل ، كان علينا أن نرفض قصيدة أدونيس الرائعة الإيقاع هذه ، لأن نظام التحليل لا يسمح بتحول التفعيلة الثالثة من السريع الى (فعولن ، فاعلن ، فعل ، فعول) . ورفض هذه القطعة الشعرية خسارة لا شك فيها . أما النظام الجديد فإنه يصفها وحسب ، ولا يجد في التبادل المذكور بين نوى وحداتها خروجاً على أسس الإيقاع العربي ، بل يقول ببساطة،

ان الشاعر الحديث يخطو خطوة أبعد في تشكيلاته الإيقاعية ، فيخلق وحدة
أخيرة في السريع لها القيمة (٣) التي لوحدة السريع في الشعر التناظري ،
لكنها عنده مؤلفة من (٢ + ١) بدلاً من (٢ + ١) .

P ١ ، ٢ -

« هل رأيت امرأة°
حملت جثة الحريف ؟
هل رأيت امرأة
مزجت وجهها بالرصيف
نسجت من خيوط المطر
ثوبها

والبشر
في رماد الرصيف
جمرة مطفأه° » .

بتحليل القصيدة بالطريقة السابقة ، انما دون وضع الرموز ، توفيراً ،
نرى أن قيمها هي :

٣	٣)	
٣	٣	٠ / ٢
٣	٣	
٣	٣	٠ / ٣
٣	٣	٣
٣		
٣		
٣		٠ / ٣
٣		٣

التشكل يبدأ بـ (هـ -) فهو « المتدارك » ، لكن الشاعر، هنا أيضاً ، يأتي بوحدة قيمتها (٣) لكنها تتألف من (٢ + ١) بدلاً من (١ + ٢) . نظام التحليل يرفض تقبل عمل أدونيس هنا ، بينما يكتفي النظام الجديد بوصفه ، مشيراً إلى اعتماده على الأسس الرياضية ذاتها التي تتخلل حركة الإيقاع في الشعر العربي القديم ، مع تجاوز الشرط المتعلق بموقع النواة (هـ - -) أحياناً .

P ٣، ١ - صلاح عبد الصبور :

« الناس في بلادي جارحون كالصقور^{٢٩} » .

هذا المثل المشهور من شعر عبد الصبور يؤكد تجاوز الشاعر الحديث لجوانب من الأسس التراثية للإيقاع ، واحتفاظه بما هو جوهري فيها ، كما أكد ذلك أدونيس . إلا أن عبد الصبور هنا يحدث تحولاً في ترتيب نوى الوحدة الثانية للتشكل الإيقاعي ، لا وحدته الأخيرة ، أدونيس يفعل ذلك في أمكنة أخرى ، والتطور بدأ يعم في الشعر الأحادي . نحلل بيت عبد الصبور :

(/ هـ - / هـ - - / هـ - - / هـ - / هـ - / هـ - - / هـ - - / هـ - - / هـ - -)

وقيم وحداته هي :

(٤ ٤ ٤ / ٢ / ٠)

وهي ، طبعاً قيم وحدات التشكل « الرجز » . لكن الوحدة الثانية في البيت تتألف من (٢ + ١ + ١) ، وهذا مرفوض في نظام التحليل ، لكنه مقبول في النظام الجديد . يمكن تقديم تعليل نظري لعمل عبد الصبور ، اذا احتجنا الى مثل هذا التعليل . ما دام الساكن ليس له قيمة، وتركيب الوحدة وقيمتها ينبعان من المتحركات فيها ، فإن (هـ - هـ - هـ - -) هي ، في الواقع (٢ + ٢) ، بقراءة الياء مخطوفة خطفاً (كأنها كسرة) .

لكن مثل هذا التفسير يقتضي على القيمة الفنية للتغير الإيقاعي . فقراءة الوحدة (— — — — — ه — ه — ه) تعطي لحركة الفكرة ذاتها حيوية رائعة تنبع من الاضطراب لمد الصوت ، ثم الانقطاع ، حين نقرأ « بلادي » ، وهذا يمنح قوة كبيرة للحركة « جا » والكلمة « جارحون » التي تتحول ، فجأة ، الى حركة انفعالية حادة « جارحة » . بهذا تبرز في البيت بحدة وإضاءة ، الكلمة — الفكرة الجذرية فيه : « جارحون هم الناس البسطاء في بلادي ، جارحون كالصقور الجارحة ذاتها » .

P ٢ - نماذج من الشعر التناظري :

P ٢ ، ١ - المتن

(بناها فأعلى والقنا تقرر القنا وموج المنايا حولها متلاطم)

$$\begin{aligned} & / \circ - - / \circ - - / \circ - / \circ - - / \circ - / \circ - / \circ - - / \circ - / \circ - -) \\ & (\circ - - / \circ - - / - / \circ - - / \circ - / \circ - / \circ - - / \circ - / \circ - - \end{aligned}$$

الحركة الرائعة في هذا التشكل الإيقاعي ، وارتطامها المتتابع بنهايات مد صوتية باتجاه الأعلى في الشطر الأول ، واتجاه أفقي متموج في الثاني ، تحقق "لذروة فنية قلما تجاوزها شاعر عربي . إن كمال النوى في الشطر الأول ، وخصوصاً توفر القرار الموسيقي فيها كلها ، لينبع من حركة الصورة الوصفية كلها ، من الحركة الداخلية للخلق الفني ، لكون المتنبئ يحس بانفعال وحس عميقين بأن بناء سيف الدولة الجديد ثابت الأركان لا يهتز . كمال الحركات هنا ، ثم انتهاء كل تتابع بسكون ، يجسد حس الثبات المشار إليه ويؤكدده ، لأنه يأتي عن طريق (الألفات) الصاعدة علواً ، والثابتة في انبثاقها الصوتي بعد صعودها الأول . وفي الشطر الثاني تتغير طبيعة القرار الموسيقي ، فتصبح نابعة

من (الواو) ، صوت متموج أفقي ، وتعود إلى (الألف) في « المذايا حولها » ، لتحيط بالبناء كله . ثم تأتي ذروة فنية عجيبة فجأة ، ينقطع الكمال النووي للحركة ، تأتي النواة (—) دون قرار لها ، دون ساكن تنتهي به ، لأنها تأتي ، لا لتعلن الثبات والسكون ، وإنما الحركة المتلاطمة الصاخبة تتكرر وتنسحب وتعود لتتلاطم من جديد . هكذا تأتي كلمة « متلاطم » مؤلفة من النواة (— — —) بحركيتها المتدفقة من متحركاتها التي لا يفصل بينها قرار، ومن نواة تالية تكرر حركية الأولى بمتحركاتها (— —) . البيت ، إذن ، يتألف من :

٣ ٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ٣ ٤ (وهي قيم الطويل) .

لكنه يُظهر لنا بوضوح أن الدراسة التحليلية الفنية يجب أن تركز على النوى ذاتها والأشكال التي تتخذها . كما أنه يظهر لنا أن الاكتفاء بتحليل شطر واحد يعني الاستسلام لحمول لا شك أن ضرره بالحساسية الفنية العربية كان عظيماً . ذلك أن الدارسين ، على هذا الأساس ، لم يهتموا بالحركة الشعرية ذاتها ، وإنما اهتموا بالنموذج النظري الذي يحققه البيت ، أي بالتفعيلات الفارغة من أي خصائص فنية . لكن البيت يكشف لنا عيباً آخر ، أكبر خطورة، في النظام التقليدي كله هو فكرة « الزحافات » . أصل هذه الفكرة ، كما قلت سابقاً ، يعود إلى فكرة النموذج الكامل . لكن وجود الزحاف عني للعروض وجود نقص أو عيب في الشعر الذي يدرسه ، لأنه لا يأتي على صورة النموذج . من هنا لم يكن ثمة حاجة أو دافع لتحليل هذا الزحاف ، وكفّت الإشارة إليه . وقاد هذا إلى الحقيقة المؤسفة ، وهي أن التراث العربي يخلو من أي تحليل للعلاقة البنيوية الحيوية في الإيقاع والحركة الداخلية للقصيدة ، لأن الدارس كانت لديه فكرة مسبقة بأن الزحاف نقص ، وكان يعرف أن النسبة الكبرى من النماذج الشعرية تأتي بصورة لا تحقق النموذج النظري للبحر . لم يخطر

جمهرة عبيد بن الأبرص :

الآبيات من « جمهرة أشعار العرب » ٣١ :

رقم (١) - (أقفر من أهله ملحوب فالتقطيتات فالذنوب)
 (/ ٥ - / ٥ - / ٥ - / ٥ - - ٥ - / ٥ - - - / ٥ -)
 (/ ٥ - ٥ - - / ٥ - - / ٥ - / ٥ - - / ٥ - / ٥ -)

والتشكل يبدأ بالنواة (فا) .

القيم : ٤ ٣ ٣ ٤ ٣ ٣

رقم (٤) - (أرض توارثها شعوب وكل من حلها محروب)

(/ ٥ - / ٥ - - / ٥ - - / - / ٥ - - / ٥ - / ٥ -)
 (٥ - / ٥ - / ٥ - / ٥ - - ٥ - / ٥ - - / ٥ - -)

القيم : ٤ ٣ ٣ ٤ ٣ ٣

رقم (٦) - (إما قتيل وإما هالك والشيب شين لمن يشيب)

القيم : ٤ ٣ ٤ ٤ ٣ ٤

رقم (٤) - (وبُدلت من أهلها وحوشاً وغيّرت حالها الخطوب)

القيم : ٤ ٤ ٣ ٤ ٣ ٤

رقم (٢١) - (أفلح بما شئت فقد يبلغ بالضعف وقد يخدع الأريب)

القيم : ٤ ٤ ٤ ٤ ٣ ٣

رقم (٣٢) - (كأنها من حمير عانات جـون بصفحته ندوب)

القيم : ٤ ٣ ٤ ٤ ٣ ٣

رقم (٤٧) - (فعاودته فرفعته فأرسلته وهو مكروب)

القيم : ٤ ٣ ٣ ٤ ٤ ٢

قصيدة عبيد تستغل الإمكانيات الإيقاعية الممكنة في التشكل (٤ / ٤ ، ٤ / ٣) لا يهم كثيراً أن نسمي البحر ، الأهم أن نرى هذه القدرة العجيبة على خلق إيقاع مرهف تتشابه فيه عناصر إيقاعية أساسية ، ذات قيم مختلفة بعض الشيء ، لكنها كلها تسهم في إغناء البنية الإيقاعية ، وتحول التلاحم النغمي الى فاعل حيوي شيق في نفسه ، لا باعتباره وسيلة تعبير فقط . ان عمل عبيد أول قصيدة من الشعر الحر في الشعر العربي . فما يفعله أدونيس وصلاح عبد الصبور من إحلال وحدات ذات قيم معينة مكان أخرى لها القيم ذاتها ، لكنها تعكس ترتيب النوى المركبة ، شيء فعله عبيد ببراءة فائقة وتنويع مدهش . وما فعله عبد الصبور في الإبدال في وسط التشكل الإيقاعي لا نهايته فقط ، فعله عبيد أيضاً . قارن ، مثلاً ، بيت عبد الصبور مع بيت عبيد ذي الرقم (٣٢) حيث ترد (٢ + ١ + ١ = ٤) في سياق (١ + ١ + ٢ = ٤) . في الواقع أنه بالإمكان كتابة قصيدة عبيد لا بشكل تناظري وإنما كما يكتب الشعر الأحادي . وهي بشكلها الجديد مثل أعلى لاستغلال الطاقات الإيقاعية للتشكل (٤ / ٤ ، ٤ / ٣) .

١٣ - من المهم التأكيد أن النظام المقترح هنا ليس بديلاً لنظام التحليل وحسب . إنه طريقة في اكتشاف الطاقات الإيقاعية في الشعر العربي . وهو بهذا المعنى تطلع الى المستقبل ، تطلع الى ما سيكون ، بقدر ما هو وصف لما هو كائن . النظام الجديد لا يفرض حدوداً ينبغي على الشعر أن يسكنها : ان خصيصته الأولى أنه تجاوز للحدود ، ذلك أنه عودة الى أصول هي بطبيعتها قادرة على رفض أي تحديدات شكلية . حين نصف الإيقاع الشعري بأنه ينبع من حدوث تنابعات لنواتين (١ ، ٢) أو (٢ ، ٣) فإن هذا يتضمن أن أي حدوث للنواتين هو شكل من أشكال الإيقاع العربي . الشاعر ، هكذا ، يمتلك حرية مطلقة لأن يبدع إيقاعه الذاتي ، الحلاق عنصراً تابعاً من تواشج أبعاد تجربته الفنية الكلية ،

بتشكيل التتابعات التي ترضيه هو لا أي مقياس خارجي . وتظل تشكلات إيقاعه وجهاً من وجوه الإيقاع العربي . كل تشكيل جديد يصبح ، هكذا ، تحقق طاقة كامنة على يد شاعر خلاق ، لا خروجاً على أسس الإيقاع العربي – كما يمكن أن يوصف إذا أصررنا على أن نظام الخليل هو الوصف الأصديق لمكونات الإيقاع في الشعر العربي . تشكل النوى الجذرية هو الإيقاع : القهر الناتج من نظام الخليل ينبع من كونه يسمح بالقول إن ثمة تشكلات معينة هي وحدها وحدات الإيقاع وان كل ما لا يبلور هذه التشكلات « ليس على مذهب العرب » . هذه صفة ألصقت بعلم الخليل بدافع من بدء تحجّر الرؤيا العربية للعالم . ليس هناك دليل واحد على أن الخليل نفسه قصد أن يقول ذلك . على العكس ، لقد أشار الخليل الى الطاقات الممكنة في نطاق نظامه ، الى الاتجاهات التي يمكن للإيقاع الشعري أن يتخذها ، في الوقت نفسه الذي أشار فيه الى التحقق الفعلي لبعض من الطاقات . تشهد بهذا إشارته الى البحور التي سماها « المهملات »^{٣٢} . ولا يبدو أنه أراد القول إن كل ما ينحصر ضمن التحقيقات التي أنجزت حتى عصره يجب أن يعتبر خروجاً على أسس الإيقاع العربي . ومعرفتنا بعمل الخليل نحويّاً تشعر بأنه آمن بالحرية ، لأنه آمن بالقياس ، بتحقيق الطاقات الممكنة ، ومن الأرجح أنه آمن بشرعية تحقيق الطاقات الكامنة فيما يتعلق بإيقاع الشعر كذلك .

نظام الخليل أشار الى مستقبل : لكن العقل العربي ، في تياره الرئيسي الذي شكّل التراث الرسمي في الشعر والحياة ، احتضن الماضي ، بل انه دفع نفسه الى قوقعة الماضي ليصوغ ذاته على صورتها . انما ثمة الذين احتضنوا المستقبل ، اتخذوا الاشارة اليه وجه حياة وخلق . أبو العتاهية ، في قوله : « أنا أكبر من العروض » ، واحد منهم . كذلك الأخفش ومنهم الذين كتبوا الموشح ، والدوبيت ، والمواليا . ومنهم الذين نموا الشعر الأحادي (الحر) في ثقافتنا المعاصرة ، والذين يطورون أشكال

الشعر الأحادي الآن الى تشكيلات نغمية ترسم أبعاد المستقبل . لكن التراث الرسمي ظل ، ويظل ، يصوغ ذاته على صورة الماضي وثقوب القوقعة ومحزراتها .

النظام الجديد ، هنا ، يشير الى المستقبل مرة ثانية إشارة أكبر قدرة على تفجير الطاقات ، على إطلاق القوى المبدعة في الذات لتخلق صورة العالم وصورة الإيقاع الذي تجده قادراً على بلورة أعماقها وأبعاد وجودها . أبطغى الحزن مرة أخرى ، ويرفض العقل العربي ، بتياره الرسمي، تقبل الإشارة الجديدة ؟

إن قضية النظام الذي يقترح هنا تتجاوز العروض والتجديد فيه أو إعادة صياغته : أنها شيء من امتحان للعقل العربي وقدرته على تقبل المستقبل، على احتضان ما سيكون وتبني ملامحه الأولى والجهد لإكمال خلقه . هنا عودة الى الجذور ، بحث عن إمكانية تحقيق ما حققه الشاعر العربي في صحرائه ، بخلق الإيقاع الذي جسّد أبعاد عالمه وبنية فكره الخلاق . أمن المصادفة في شيء أن يكون العقل العربي ، الفطرة المجلية للعالم ، قدّر على تطوير أشكال الإيقاع بهذا الغنى وهذا الانتظام حين استجاب للمحركات العفوية في أعماقه ، لحسه النغمي وإرهاقه ، وأن يكون أعقم فلم يخلق تشكلاً إيقاعياً جديداً – إلا ما ظل ملقى على هامش التراث – تماماً بعد أن صاغ الخليل نظامه ، وتحول بعده الى قوانين ؟ العربي، بدوافع الخلق والتكوين الطري عنده ، نسج مستقبله ، مستقبل ثقافته لقرون تأتي ، ثم تحجّرت الرؤيا ، فبدأ التقوقع ونسج ما كان مستقبلاً في جذوره ماضياً يضغط حتى ليكاد ينحرق .

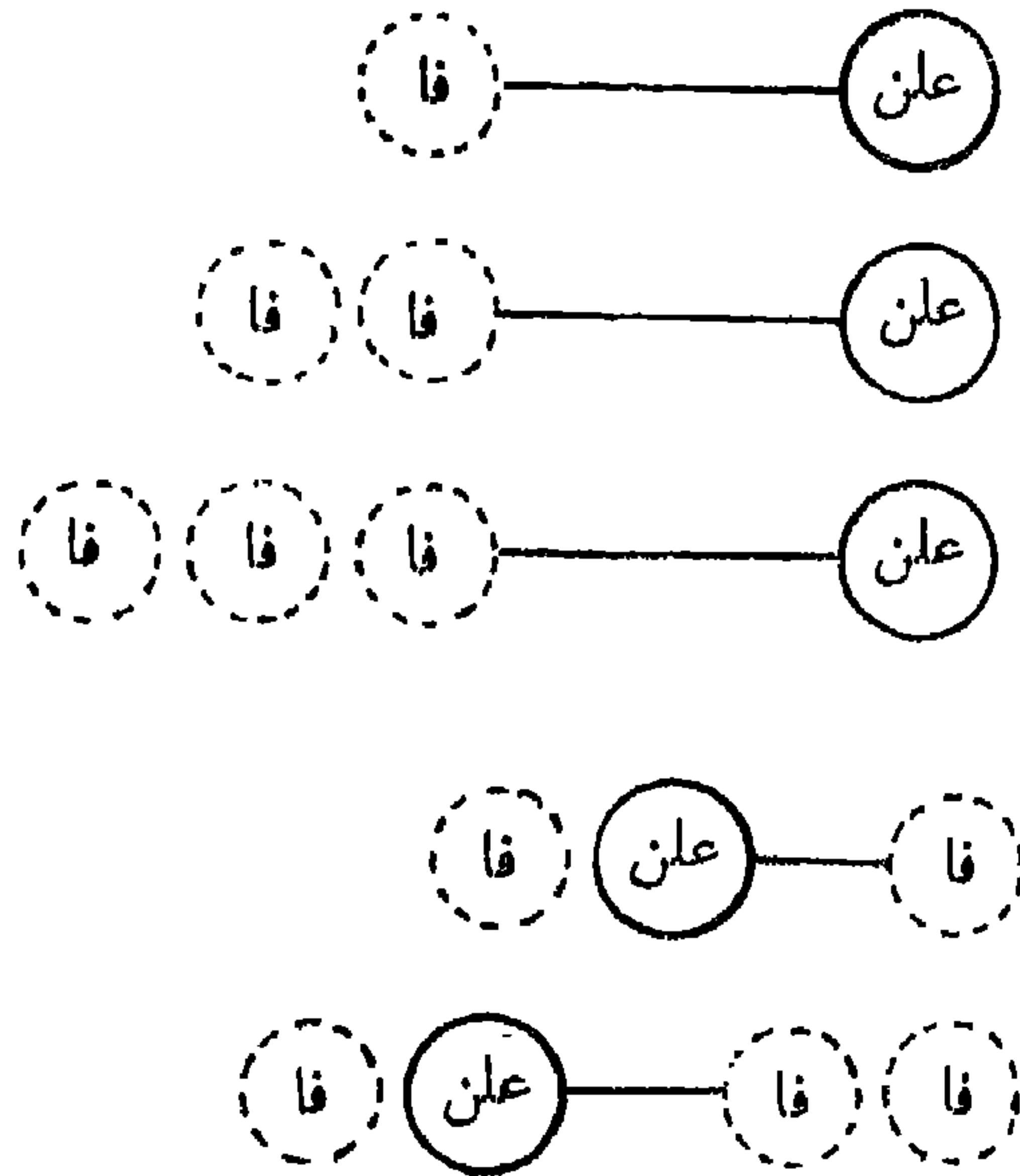
من جديد ، أمامنا فرصة أن ننسج المستقبل . والمستقبل ، هنا ، مستقبل أبدي ، مستقبل ممكن – ممتنع التحقق ، لا يصير جاهزاً . ليس هناك من إمكانية لتحقيق صورة للإيقاع نقول عنها : « أنها الصورة الوحيدة

والنهائية » . كلما انطلقنا لنخلق صورة ، بقيت طاقات كامنة لم تحقق ، وولدت طاقات أخرى تشير باتجاه المستقبل . من هنا ، فإن ما نعاني لاحتضانه هو المستقبل المتجدد أبداً : هذه مغامرة خلق ، انها إمكانية لتحرير العقل ، تحويله مغامراً ، مكتنفاً ، محققاً ، فطاحلاً ، حراً حرية تكاد تكون مطلقة تماماً كما كان عقل العربي الأول الذي نسج إيقاعات حاضره وأرهص بمستقبله . كاتب الدراسة يؤمن بأن آثار مثل هذا التحويل ، اذا تحققت ، لا بد أن تتجاوز قضية الإيقاع الى إطلاق طاقات رائعة في الثقافة العربية كلها ، في العقل العربي ذاته . تماماً كما يؤمن بأن تجمّد العقل العربي ضمن حدود الإيقاعات المتحققة في نظام الخليل لا بد أن يكون قد أسهم في عملية تحجّر العقل العربي كله ، في تعبيره عن نفسه إزاء العالم في مختلف المجالات ، وانعدام قدرته على ارتياد المستقبل واحتضان ما سيكون .

قلت ان النظام الجديد أوسع من عروض الخليل . بطريقة أخرى يمكن القول : إن نظام الخليل يحصر جانباً من جوانب النظام المقترح هنا ، جانباً محدوداً صغيراً . النظام المقترح يقول : إن الإيقاع الشعري يتشكل من تتابعات وعلاقات نامية حيوية بين نواتين أو ثلاث هي المؤسسات الفعلية لحركية اللغة وفاعليتها ، وانه ليس هناك حدود لما يمكن أن يتركب من تتابعات وعلاقات لا كمياً ولا كيفياً . نظام الخليل في الواقع ليس أكثر من وصف يقرر أن هناك أنماطاً معينة قليلة من التتابعات الكامنة ، اتخذت أطراً واضحة ، تشكلت وجوه إيقاع نمت في الشعر العربي حتى القرن الثاني للهجرة . لكن نظام الخليل ، حتى في يومه ، عاجز عن وصف أنماط إيقاعية أنتجتها الفاعلية الشعرية العربية ذاتها قبل أن يبنى هو . أخفق الخليل ، عن طريق الوحدات الكبيرة المركبة التي تصورها ، في أن يستوعب ضمن نظامه قصائد جاهلية عديدة ، فتركها خارج نظامه . إيقاع المتدارك مثل على ذلك ، ومجموعة عبيد بن الأبرص مثل أعلى . النظام الجديد

قادر على وصف هذه القصيدة بدقة ، ويراها مثلاً على الفاعلية الشعرية المرهفة في نشاطها الخلاق تتجاوز الأشكال المعروفة الى رسم ظلال المستقبل. وكيف نرى في قصيدة كهذه شذوذاً على الإيقاع العربي وهي واحدة مما تقبله العرب وأحبوه وعنوا به ؟ وكيف ، وخالفها فنان عربي، مرهف الحس ، ذو استجابة عميقة للطاقة الإيقاع في التركيب العربي وطبيعته ؟ ثم إن في الشعر الأحادي الذي يكتب الآن أروع مثل على ميزة النظام الجديد، لأنه قادر على وصفه واحتواء نماذجه بشكل لا يتاح تحقيقه لنظام الخليل. تقبل أحد النظامين يعني تقبلاً لشيء أعمق ، تقبل صورة للإيقاع والشعر نقيضة للصورة الأخرى . نظام الخليل ، اليوم ، يحتضن صورة جامدة ، محددة الأبعاد ، للعالم . والنظام الجديد يحتضن صورة حيوية (ديناميكية) للعالم والخالق . يمكن أن نرى مثلاً لذلك في الفرق بين تصور العالم في النظام التقليدي لعلوم الطبيعة والكيمياء وفي النظام النووي الحديث . حين نتصور العالم مؤلفاً من أشياء نهائية التشكل، محددة الأبعاد (حجر ، قطعة حديد ، ماء ، قطعة فحم ، قطعة ذهب ، جذع شجرة) فإننا نتصوره مجموعة من الوحدات المنعزلة التي تختلف جذرياً واحداً عن الآخرات ، ونعدم إمكانية التفاعل الحيوي بينها . أما حين نتصور العالم مؤلفاً من نوى قليلة في حركة أبدية ، ونؤمن أن تفاعل هذه النوى ، وعلاقتها في حركتها الدائمة ، وحدوثها الواحدة في سياق الآخرات ، هي التي تنتج المظاهر الفيزيائية للعالم ، وتعطي للوحدات فيه خصائصها الحيوية ، فإننا نتصور العالم مليئاً بالحيوية (ديناميكياً) ، ترتبط أشيائه كلها بوشائج عميقة متحدة الهوية . هذا هو الفرق بين تصور الخليل للإيقاع على أنه يتألف من وحدات كبرى منعزلة لا تتفاعل ، وبين التصور الجديد الذي يرى الإيقاع حركة معينة لنواتين أو ثلاث واحداً في سياق الآخرتين . هكذا يصبح أي تغير في علاقات النوى إيقاعاً جديداً متميزاً ، وبقبلنا لهذا التصور فنحن نتقبل صورة حيوية

دائبة التوالد للإيقاع والعالم ، ونعلن المغامرة والكشف والتجاوز والإبداع والتجديد القيمة الأولى في حركة الخلق الشعري .
 من الشيق والممتع ، أخيراً ، أن نرى أن في مقدورنا أن نصف الإيقاع الشعري بطريقة تستقي من النظرة النووية في العلوم ، وإنما بشكل مبسّط . إذا أخذنا النواة (علن) على أنها نقطة التمرکز الإيقاعية ، والعنصر الإيجابي الدائم ، ووضعنا النواة (فا) في سياقها ، أو النواة (علن) ، استطعنا أن نرسم نماذج من الشكل التالي :



ويمكننا بهذه الطريقة تقديم وصف نووي لكل التشكلات المعروفة في الشعر العربي التناظري وللتشكلات التي نماها الشعر العربي المعاصر . لكن الواضح ، طبعاً ، أن حركة الإيقاع ، وعلاقات النوى فيه ، حركة أفقية تفرضها طبيعة اللغة ذاتها ، بكونها تتابعات صوتية .
 بتمثيل كهذا نمتنع تحجّر المركبات النووية في وحدات منعزلة كبيرة ، ويُتلافى الخطر الأعظم الذي أحاط بنظام الخليل وحوله إلى قوالب جامدة لم تعد تعكس حركة الحيوية والقرار في الكلمة العربية النابضة بالحياة الباحثة أبداً عن قرار .

إشارات

- ١ را . حكاية اكتشافه للإيقاع الشعري ، في ، ابن خلكان ، « وفيات الأعيان » ، المطبعة الأميرية (بولاق ، ١٢٩٨ هـ) ، ج ١ ، ص : ٢١٦ .
- ٢ هو الأخفش الأوسط ، ت . ٢١٥ هـ . سا .
- ٣ قبس عبد الرحمن السيد ، « العروض والقافية » : دراسة ونقد ، مطبعة قاصد خير ، (القاهرة د . تا .) ص : ٧٤ .
- ٤ ابن خلكان ، ذات .
- ٥ را . عمل الجرجاني الابداعي على الاستعارة ، مثلاً ، مناقشاً في : .
Kamal Abu - Deeb, «Al-Jurjani's Classification of Isti'ara with Special Reference to Aristotle's Classification of Metaphor,» **Journal of Arabic Literature**, Vol. II, (Leiden, 1971), pp. 48 - 75.
- و قا . بأعمال الذين تلوه في : أحمد مطلوب ، « البلاغة عند السكاكي » ، مكتبة النهضة (بغداد ، ١٩٦٤) .
- ٦ را . السيد ، ورد ، ص : ٨ .
- ٧ را . ابن خلكان ، ذات .
- ٨ را . مثلاً ، محمد عبد المنعم خفاجي ، « الشعر العربي : أوزانه وقوافيه » . البابي الحلبي ، (القاهرة ، ١٩٤٨) .
- ٩ را . « العقد الفريد » تح . أحمد أمين وآخر . مطبعة لجنة التأليف ج هـ (القاهرة ، ١٩٤٦) كتاب الجوهرة الثانية .
- ١٠ را . السيد ، ورد ، و ابراهيم أنيس ، « موسيقى شعر » ط . ٤ ، مكتبة الأنجلو المصرية (القاهرة ، ١٩٧٢) الفصل الثالث ؛ وفايل ورد .
- ١١ أناقش أسس نظام الخليل في الفصل التاسع بتقص .
- ١٢ هذا تقرير مبدئي . فيما يأتي من البحث تأكيد لوجود نواة إيقاعية ثالثة .

١٣ النواة (علن) اذن جذرية تدخل في البحور كلها . من الصعب ، هنا ، فهم الرأي المتسرع الذي طرحه نازك الملائكة حول طبيعة الوند المجموع وكونه يحدث في أربعة من بحور الشعر الحر (فقط ؟) . لماذا تهمل الناقدة ورود (علن) في المتقارب والوافر وهما من بحور الشعر الحر فيما ترى ؟ الآن وروده فيها يظهر أن رأيها فيه وفي أثره في الشعر متعسف لا مبرر له في الواقع الشعري ؟ لهذا ، أيضاً ، تناست ورود الوند في وسط تفعيلة الرمل (فاعلاتن) ؟ وماذا عن الهزج أيضاً ؟ را . « قضايا الشعر المعاصر » ، ط ٢٠ ، مكتبة النهضة (بغداد ، ١٩٦٥) ص : ٨٢ - ٨٧ .

١٤ ومن الإضافات إلى هذه المصطلحات : « الفاصلة الصغرى » ، و « الفاصلة الكبرى » را . خفاجي ، ورد ، ص : ١١ .

١٥ عد حا . ١١ .

١٦ را . فايل ، ورد .

١٧ المناقشة في فقرة (٦٨ - ١ - ١) :

١٨ عد يلي ، ص : ٥٩ - ٦١ ، والسيد ، ورد ، ص : ١١٢ - ١٢٤ .

١٩ هذا اقتراح لتسمية الشعر الحر مبني على أن خصيصته الأساسية هي كونه لا يعتمد التناظر والموجود في التراث . اعتقد أن مصطلحاً كهذا يوضح علاقة هذا الشعر بالتراث أكثر من (الحر ، المنطلق ، شعر التفعيلة) .

٢٠ بتقبل التحليل الأولي ل (- - -) إلى (- / - -) ، وفي حالة البحور التامة بشكل خاص .

٢١ يوضح هذا الرمز والرموز الأخرى في المقدمة .

٢٢ (فا) هذه يمكن أن تعتبر وحدة قائمة بذاتها ، أو بداية وحدة سقطت نواتها الأخيرة ؛ لكن من الأفضل ، في أي حال ، اعتبارها ، في التحليل التطبيقي ، جزءاً ملحقاتاً بالوحدة السابقة لها .

٢٣ حسب هذا التحليل يمتنع تشكل وحدة من أكثر من نواة من (علن) ونواة من (علن) .

٢٤ را . مثلاً ، ابن عبد ربه ، ورد ، ص : ٤٣٢ - ٤٣٨ .

٢٥ را . خفاجي ، ورد ، ص : ٢١ .

٢٦ إلا أنها كثيرة الورد في الشعر الاحادي ، ولذلك يجب أن تعتبر نواة لها القيمة (٤) في تحليل نماذج من هذا الشعر ؛ وهي تشكل وحدة بنفسها ؛ و را . فقرة (٤٣ - ١) .

٢٧ على هذا الأساس ، يمكن أن نستغني عن زيادتها في أواخر الوحدات لتحقيق ما يسمى (الاشباع) من أجل اكمال شكل التفعيلة ، إلا فيما ينتهي بـ (- - [٥]) .

٢٨ المقطعان مأخوذان من « المسرح والمرايا » ، دار الآداب (بيروت ، ١٩٦٨) ص : ١١٥ ، ١٣٨ .

- ٢٩ من قصيدته « الناس في بلادي » ، في المجموعة التي تحمل هذا العنوان . ط . ٢ ، دار الآداب (بيروت ، ١٩٦٥) ، ص : ٣٥ .
- قا . الرأي المطروح هنا في إيقاع الشعر الحر ، مع الرأي العجيب الذي تعرضه فازك الملائكة ، ورد ، ص : ٦٣ - ٦٤ ، ١٥٣ - ١٥٦ .
- ٣٠ من المدهش ان هذه النظرة المرضية إلى التنوع الإيقاعي ما تزال تطفئ على تفكير ناقدة « معاصرة » كـ فازك الملائكة . را . نقدها للشعراء المعاصرين لوقوعهم في « شرك الزحاف » ، ومقارنتها له بالزكام ! مشكلة الملائكة أنها ، كالعروضيين في عصور التحجر الفكري ، يسيطر على تفكيرها في الإيقاع النموذج النظري سيطرة كاملة ، فترى حركة الإيقاع لا شيئاً يخص الكلمات وينبع منها ، بل شيئاً من التفاعلات ذاتها .
- ٣١ لأبي زيد القرشي ، ط . دار صادر - دار بيروت (بيروت ، ١٩٦٣) ص : ١٧٣ - ١٧٧ .
- ٣٢ را . دوائر الخليل في ، ابن عبد ربه ، ورد ، ص : ٤٣٩ - ٤٤٢ . ورا . نقد الأخير للخليل لأنه لم يرفض إمكانية الكتابة على وزن المتدارك .

تعدد الصور الالاقاعية
للتشكل الواحد

الفصل الثاني

١٤ - اقترحْتُ ، في الفصل الأول ، طريقةً في وصف التشكلات الإيقاعية في الشعر العربي تختلف جذرياً عن الطريقة العروضية التقليدية . وقاد البحث الى موقف أساسي ، هو رفض مفاهيم العروض عن النموذج المثالي التام للبحر ، وعن الزحافات والعلل التي يمكن أن تطرأ عليه . لكن هذا الرفض لم يُطوّر الى نتيجته المنطقية ، وهي إعادة صياغة التشكلات الإيقاعية في الشعر العربي دون اللجوء الى مفهومي الزحاف والعلة . ويهدف هذا القسم من الدراسة الى بلورة هذه النتيجة المنطقية في تركيب تطبيقي متناسق .

إذ يُرفضُ مفهوما الزحاف والعلة ، تعاد لإيقاع الشعر العربي حيويته الكاملة . لا يصبح بيت من الشعر ناقصاً أو زائداً ، بل يصبح هو هو . الهوية الإيقاعية لبيت شعري ، في النظام الجديد ، هي الطريقة التي يتشكل بها البيت من النوى المؤسسة في التركيب الموجود ، فيزيائياً ، أمامنا ، لا في تركيب مثالي نظري ينقص عنه البيت مقادير أو يزيد مقادير . هكذا تلغى فكرة المثال النظري ، ويركّز تحليل إيقاع البيت على طريقة تكوينه من العلاقات الناشئة بين النوى الموجودة . ويُخلَقُ البحث الى الأبد عن النوى (أو المقاطع أو الأسباب والأوتاد) التي يُفترض أنها فقدت من البيت . نظام الزحافات والعلل يجعل من المحلل لبيت شعري رجلاً

يجلس في غرفة فيها شمعتان في زاويتين منها ، وهو يصر على انه ليس في الغرفة ضوء ، ويقضي عمره يبحث عن شمعة يتوهم وجودها في زاوية ثالثة ، مؤمناً بأنه لا يمكن أن توجد غرفة مضاءة إلا اذا كان فيها ثلاث شمعات (لإيمانه ، مثلاً ، بفكرة الثالوث المقدس وتوحده في ذات واحدة) .

النظام الجديد المقترح هنا يصر على ان الضوء في بيت من الشعر — إيقاعه — هو ما يتركب منه البيت فعلاً ، هو مجموعة الأشعة التي تنبعث من النقاط الضوئية فيه — نواه الإيقاعية — ويرفض البحث عن كتل ضوئية متوهمة قال عالم عربي انها كانت موجودة أصلاً ثم اختفت . لإضاءة ما يقال هنا ، يمكن أن يحلّل البيت التالي :

(MNH) « أهل الخورنق والسدير وبارق والبيت ذي الكعبات من سنداد »

الرجل الجالس في الغرفة يراها معتمة : العروضي التقليدي يحال هذا البيت كما يلي :

(MNHT) (ه — ه — ه — ه — / ه — ه — ه — ه — / ه — ه — ه — ه —)
(ه — ه — ه — ه — / ه — ه — ه — ه — / ه — ه — ه — ه —)

فيقرر انه من الكامل ، ثم يرفض تقبل (ه — ه — ه — ه —) و (ه — ه — ه — ه —) على ما هما عايه ، ويصر على البحث عن الضوء الضائع فيهما ، فيقول : إن (ه — ه — ه — ه —) هي في الواقع (ه — ه — ه — ه —) لكنها ، في هذا الموضع ، طراً عليها الزحاف مؤثراً على المتحرك الثاني من سببها الثقيل ، فتحوّلت الى (ه — ه — ه — ه —) ، ثم لا يكتفي بل يعطي الحادث الموهوم اسماً ، فيقول إنه الاضمار . ثم يقرر أن الإضمار جائز في (ه — ه — ه — ه —) وأن الشكل الموجود للتفعيلة ، لذلك ، مقبول . وهذا عبث . فالشاعر — بقدر ما نعرف — لم يفكر لا ب (ه — ه — ه — ه —)

ولا بالاضمار ولا بالمثال النظري ، ولا بالضوء المفقود . لكن العروضي يتابع عمله الذي يبلغ ذروة عبثيته حين يصل الى الوحدة الأخيرة: سنداد . وهي توزن هكذا : (هـ - هـ - هـ) . والعروضي يقلب الأشياء بحثاً عن ضوءه الضائع . وبحثه هنا ضرورة وجود له ، لأن الضوء المفقود ليس شمعة فقط ، وإنما هو محرك كهربائي كامل . إذ ليس في التفعيلة وتد ، والتحليل نخبرنا أن التفعيلة لا تخلو من وتد . ويعد العروضي عدته للبحث عن الحلقة المفقودة ، فيقول : إن أصل التفعيلة هو (هـ - هـ - هـ) أو (هـ - هـ - هـ - هـ) ، لكي يكون العمل أكثر دقة . وليس في نظرية الزحاف ما يفسر المفارقة بين الأصل والصورة الجديدة ، لأن الزحاف يُسكّن متحركاً في الأسباب ، أو يسقط ساكناً ، وما حدث هنا ليس أياً من هاتين الظاهرتين . ويبحث العروضي عن كتبه ، فيهتدي إلى أن ما حدث هو أن (هـ - هـ - هـ) أصابها القطع ، الذي غير هذا التغيير . والقطع فعّل ذلك بأن أذهب آخر السواكن من (هـ - هـ - هـ) ، ثم سكّن آخر المتحركات ، وهذا - تقول الكتب - جائز فيما كان آخره وتداً . أي أن التفعيلة (هـ - هـ - هـ) كانت أصلاً ، (هـ - هـ - هـ) ثم صارت (هـ - هـ - هـ) ، ثم صارت (هـ - ه - هـ) . وهذا كلام لم يعد العقل العربي - على الأقل عقل كاتب هذه الدراسة - قادراً على تصديقه .

١٤-١ هذا واحد من أكثر أمثلة الزحاف والعلة بساطة . ثمة أمثلة تجبر العروضي على تفتيق تفسيرات، إن لم تدهشنا بصدقها ، فإنها لا تحقق في أن تدهشنا لبراعة العقل الذي قدّمها . لكن الإيقاع ليس مجال استعراض للبراعة الذهنية ، ولا لعبة أو تحزيراً . ولو أن العقل العربي كان قد أضاع جزءاً من براعته التي أظهرها في البحث عن الأشياء التي اختفت بقدره قادر ، عن طريق الزحافات والعلل ، على استكناه طبيعة النوى في عناصر الطبيعة لما كان مستبعداً أن يكون وصل الى نتائج مهمة في

(— ه — ه — ه) لا ترد في حشو البيت ؟ والاجابة بالنفي ، فنحن نصف الإيقاع الموجود لا الإيقاع غير الموجود . ونحن لا نسنّ قوانين للشعر ، وإنما نصِفُ تركيبه الإيقاعي .

المرحلة التي يصبح من الضروري فيها أن نتحدث عن طبيعة النوى المؤسّسة التي تحمل النبر هي مرحلة الدراسة الفنية لنمو الإيقاع، وحركيته، واستجابته للفاعلية الحيوية في التجربة الشعرية المتنامية في البيت . هكذا يمكن أن نناقش دلالة وقوع النبر على النسوة (— ه) أو (— — — ه) قوياً ، ووقوعه على (— — ه) وعلى (— ه) خفيفاً ، في مواضع معينة من البيت ، ودلالة اختيار الشاعر للتتابع (— ه — ه — ه) قراراً إيقاعياً . ويشكل هذان المستويان للدراسة منهجاً متكاملًا في التحليل الفني للإيقاع ، يعيد الى دراسة الشعر العربي حيوية لا شك أن العرب امتلكوها وهم يخلقون الشعر ويستجيبون له . الدراسة العروضية دراسة ميتة ، لا نبض فيها ، ومهمة الناقد اليوم أن يكتنه حيوية الشعر والتفاعل العميق لإيقاعه مع المركبات الأخرى لبنية العمل الفني . وذلك لا يتم بالبحث عن الضوء الموهوم ، وإنما يتم بالتركيز على الضوء المنبعث من البنية ، على إنارته واغنائه لها .

انطلاقاً من الأسس المقررة أعلاه ، سيحاول هذا الكاتب أن يعيد تركيب التشكّلات الإيقاعية في الشعر العربي ، بأخذ المادة الشعرية التي عمل عليها الخليل ، ووصفها وصفاً دقيقاً ، من حيث النماذج النبرية التي تحملها نواها الإيقاعية . وسيتم هذا التركيب في فقرة (٥٣ ، ٥٤) . أما في السياق الحاضر ، فيكفي أن يقدم مثل آخر على طريقة تعامل النظام الجديد في المادة الشعرية .

١٤-٢-١ في الفصل الأول 'لجئ في مناقشة مثل أبرز مشكلة معقدة في وصف التشكّلات الإيقاعية الى مفهوم عدد المتحرّكات في الوحدة

ونفرض هكذا انقساماً على النواة (هــــــــ) الى (هــــــــ / هــــــــ) ونرى ان أصل (هــــــــ) فيها هو (هــــــــ) ، ثم نتصور أن التفعيلة الأخيرة ناقصة عن صورة مثالية مقداراً معيناً (هــــــــ) . وهذا تعسف يفرض على التعبير الشعري ما ليس فيه . في التعبير ثمة التتابعات الحركية التالية ولا شيء آخر .

(/ هــــــــ / هــــــــ / هــــــــ / هــــــــ / هــــــــ / هــــــــ / هــــــــ / هــــــــ)

فإذا رفضنا نظرية الزحاف ، كما تقترح هذه الدراسة ، ولم نلجأ الى النبر وسيلة لتحديد إيقاع البيت ، واجهتنا الصعوبة المشار اليها أعلاه وفي (١١ - ١) من الفصل الأول . لكن اللجوء الى النبر يمنحنا القدرة على القول : إن النموذج النبري في الشطر هو باختيار أحد النموذجين الممكنين في (علن فا فا) :

(هــــــــ هــــــــ هــــــــ هــــــــ هــــــــ هــــــــ هــــــــ هــــــــ)

لبدئه بـ (هــــــــ) التي تحمل النبر القوي .

وإذ نحدد مواقع النبر في الشطر ، يصبح من السهل تجزيته الى وحدات تحقق النموذج التالي :

1 1 2 1 2 1 1 2 1 2

وهكذا ينقسم الى (هــــــــ هــــــــ / هــــــــ هــــــــ / هــــــــ هــــــــ / هــــــــ هــــــــ) لكن من المهم التأكيد هنا أن النواة (هــــــــ) لا ترجع الى أصل آخر . ولا يقال أنها متحولة عن (هــــــــ / هــــــــ) أي أنها في الأصل سبب خفيف ثم وتد . (أو أن الجزء (هــــــــ) أصله (هــــــــ) والجزء (هــــــــ) وتد مستقل النواة هي هي لم تتغير ، وكل ما حدث هو أنها ، بطبيعتها ، تحتل النبر بهذا الشكل (هــــــــ) وهي تدخل في البيت المناقش منبورة بالطريقة المذكورة . أي (١ ٢)^٢ .

في تحليل المثل المناقش تُدرَكُ طبيعة التشكل الإيقاعي دون الحاجة الى تقسيم الشطر الى وحدات ، ذلك أن الإيقاع الوحيد الذي له النموذج النبوي : (٢ ١ / ٢ ٢) مكرراً مرة واحدة ، ونواته الحاملة للنبر القوي هي (— — هـ) هو الإيقاع الموصوف بـ « الطويل » . لكن التقسيم الى وحدات لا يسبب ضرراً ، فيمكن القيام به . إلا اذا أدى الى تقسيم للنوى متعسف .

١٤-٢-٢ قد يجدي الآن تحليل بيت آخر بالطريقة نفسها، تصاغ بعده المبادئ النهائية التي تكفي لوصف الصور المتعددة للتشكل الإيقاعي المسمى « الكامل » . ويمكن أن تُتخذ هذه الصياغة مثلاً لما يمكن أن يحقق في حالة البحور كلها ، ويكتفى بذلك هنا توفيراً .

البيت الشعري التالي :

(SPM) « يا وجه معتذر ومقلة ظالم كم من دم ظلماً سفكت بلا دم »

يوصف ، تبعاً للتصور الجديد المتبنى في هذا البحث ، بتحليله الى مكوناته النووية هكذا :

(SPMT) (— هـ — هـ — هـ — / — هـ — هـ — هـ — / — هـ — هـ — هـ —)

(— هـ — هـ — هـ — / — هـ — هـ — هـ — / — هـ — هـ — هـ —)

ثم تدرس العلاقة بين النوى الموجودة فعلاً فيه ، في كل وحدة إيقاعية ، دون الاهتمام بالنموذج النظري المثالي للبحر الذي ينتمي اليه البيت . يقرر أن البيت يتألف من تبادل النواتين (— هـ / — هـ) ، والنواتين (— — — هـ / — هـ) ، بالتشكيلين والاتجاهين :

(1 ← 1 ← 2 / 3 ← 2)

وأن كل وحداته الإيقاعية تتركب بهذه الطريقة .

التعلق بالنموذج المثالي للبيت يفترض أن تقول : إن الوحدة
 (1 ← 1 ← 2) فيه قد طرأ عليها زحاف أصاب الجزء (-)
 الثاني من النواة (- - - هـ) فغيرها الى (هـ - هـ - هـ) . لكن هذا
 المنهج في التحليل يفترض ، دون مبرر علمي ، أن النموذج النظري هو
 أصل التشكل الإيقاعي الذي ينتمي اليه البيت وأن كل تغير فيه يؤدي الى
 فرع أو صورة متغيرة لهذا التشكل .

وغرض هذا البحث هو رفض هذا التصور لوجود صورة أصلية للتشكل
 الإيقاعي ومتحولات عنها . إن كل شكل يظهر به التشكل الإيقاعي ممتلكاً
 خصائص معينة هو صورة فعلية كائنة من صور التشكل الإيقاعي المتعددة .
 وليس هناك صورة أصلية يقال إن الصورة الفعلية الكائنة تحولت عنها .
 ما ينكره هذا الكاتب هنا هو أن تكون للبحر الكامل صورة إيقاعية أصلية
 من الشكل :

(KAB (- - - هـ - - - / - - - هـ - - - / - - - هـ - - -) (م)

وإنما هذه واحدة من صور الكامل الممكنة التي تزيد على الست في
 عددها . وليست هذه الصورة للكامل بأكثر شرعية ، أو أقل شرعية ،
 من أي صورة أخرى . يُطرح السؤال التالي : كيف نوفقُ ، إذن ،
 الى وصف تشكل الكامل النووي بطريقة بسيطة ؟ أليس هناك ميزة كبيرة
 للطريقة البسيطة التي وُصِفَ بها الكامل في نظام التحليل ، وفي النظام الجديد
 الذي قدمه هذا البحث ذاته ؟

ورغم إغراء البساطة ، يرفض هذا الكاتب فكرة الصورة المثالية ،
 ويقترح أن يوصف الكامل لا على أنه يتشكل من (3 ← 2 / 3 ← 2 / 3 ← 2)
 وأن كل وحدة يمكن أن تنقص مقداراً واحداً عن الصورة المثالية ، كما
 اقترح في الفصل الأول ، بل عن طريق وصف الامكانيات المتعددة لدخول

النوى (٥ -) (٥ - -) (٥ - - -) في علاقات إيقاعية تشكل صوراً عديدة لهذا البحر .

٣-١٤ تبعاً لهذا التصور، يوصف الكامل بأنه تشكل إيقاعي يتركب من النوى (٥ -) (٥ - -) (٥ - - -) بصور متعددة لها خصيصة مشتركة جدرية الأهمية هي أنها جميعاً يمكن أن تحقق نموذج النبر التالي :

$$(\hat{\blacksquare} \hat{\blacksquare}^{\times} \hat{\blacksquare}) (\text{NFK})$$

ويتوفر في كل وحدة فيها التتابع الحركي (٥ - -) (باستثناء الوحدة الأخيرة) دون أن يُشترَط كونه نواة مستقلة، في موضع وقوع النبر ($\hat{\blacksquare}$) الثاني . أما النبر القوي فيمكن أن يقع على نواة مثل (٥ -) أو الجزء (٥ -) من النواة (٥ - - -) أو من (٥ - -) ، أو الجزء ($\hat{\mathbb{P}}$) من التتابع ($\hat{\mathbb{P}} - / - ٥$) .

نفترض هذه الطريقة في وصف الكامل إمكانية تركيبه من الوحدات التالية :

$$(\hat{\mathbb{P}}) (\hat{\mathbb{P}} - - \hat{\mathbb{P}} - - \hat{\mathbb{P}})$$

$$(\text{ب}) (\hat{\mathbb{P}} - - \hat{\mathbb{P}} - ٥ -)$$

$$(\text{ج}) (\hat{\mathbb{P}} - - \hat{\mathbb{P}} - -)$$

$$(\text{د}) (\hat{\mathbb{P}} - - \hat{\mathbb{P}} - ٥ -)$$

$$(\text{هـ}) (\hat{\mathbb{P}} - - \hat{\mathbb{P}} - -)$$

(مع بقاء (هـ) إمكانية نظرية لعوامل إيقاعية لن تناقش الآن) .

وعمقارنة هذه الإمكانيات مع التفعيلات التي ترد في معطيات الشعر العربي ، يظهر بوضوح أنها تجسد فعلاً كل الصور التي تتخذها وحدة

الكامل في هذا الشعر ، وضمن نظام الخليل . (الوحدة الأخيرة تستثنى حالياً من هذا الحكم ، وتناقش قريباً) .

لإتمام الوصف ، يقرر أن الكامل يمكن أن يتركب من تكرار كل وحدة من هذه الوحدات أو تبادلاً . أما شرط وجود وحدة من (— — — — هـ) في البيت لكي يكون من الكامل فهو تعلق بالصورة المثالية للبيت ، ويقترح أن يلغى ، وأن يلجأ في تحديد الكامل وتفريقه عن الرجز لا إلى البيت الواحد، بل إلى السياق التام (القصيدة كلها مثلاً) .

تحتوي النقاط (م — هـ) كل تشكلات الكامل الممكنة . لكنها لا تمثل طبيعة ممكنة في الوحدة الأخيرة من البيت ، وتسهل الآن صياغة فرضية قائمة على النبر تطبق على التشكلات الإيقاعية وحيدة الصورة كلها ولا تقتصر على الكامل :

في التشكلات وحيدة الصورة^٣ يمكن أن تختلف الوحدة الأخيرة عن الوحدات الأخرى في البيت بأن تتركب من نوى مغايرة لكنها تحمل النبر القوي في موضع نظير للموضع الذي يقع فيه النبر القوي في الوحدات السابقة . ويشترط أن تحمل الوحدة الأخيرة العدد نفسه من النبرات الخفيفة الذي تحمله الوحدات السابقة . تتضمن هذه القاعدة أن الوحدة الأخيرة في بيت من الكامل يمكن أن تكون :

(م) (— — — — هـ) (أو أيّاً من الصور السابقة)

بينما تكون في بيت آخر : و (— — — — هـ)

وفي بيت ثالث : و (— — — — هـ)

(لا يقصد هنا بالأبيات أبياتاً في القصيدة الواحدة) .

أما إذا لم يتوفر العدد نفسه من النبر الخفيف فقد يؤدي ذلك إلى انتقال النبر القوي إلى أول الوحدة لتنتهي الوحدة بنبر خفيف (هذه

خصيصة في العربية مهمة) ، فيمكن أن يتألف الكامل من الوحدة الأساسية أي من الوجدتين التاليتين في نهايته :

ي_١ ($\hat{e} - \frac{x}{e}$) هنا ينتقل النبر القوي الى الجزء الأول من (— — — هـ)
ي_٢ ($\hat{e} - \frac{x}{e} - \hat{e} - \frac{x}{e}$)

وبمقارنة هذه الامكانيات بالمعطيات الشعرية يظهر بوضوح أن الإيقاع الشعري لا يتعدى الامكانيات المقررة على الإطلاق . { في فقرة قادمة سيقترح اعتبار الشكل الذي تكون وحدته الأخيرة من النمط

[(ي) : $\frac{x}{e} - \frac{x}{e} - \frac{x}{e} - \frac{x}{e}$] ، شكلاً مستقلاً عن الكامل

يسمى « المنقطع » ° { . تبقى قضية أخيرة : قد لا يتخذ الإيقاع الشعري الفعلي الصور الممكنة كلها ، فهل يعني هذا أن ثمة افتراقاً بين النظرية والواقع الشعري ؟

والاجابة بالنفي ، لأن النظرية لا تقسر الواقع الشعري على اتخاذ أشكال معينة ، وإنما تتخذ طابعاً شمولياً يفتح أمامها المجال لوصف الواقع الشعري اذا تطور باتجاه بعض الامكانيات التي تصورها . ولا ترفض النظرية معطيات الواقع الشعري في أي لحظة من لحظاتها . وحين تطور الفاعلية الشعرية إمكانيات جديدة ، فعلى النظرية أن تعدل أبعادها ، أو ترفضها إطلاقاً ، اذا لم تسمح بوصف الامكانية — الواقع ، وليس للنظرية على أي صعيد أن تحاول قسر نشاط الفاعلية الشعرية ، وليس لها كذلك ان ترفض تقبل ما تطوره الفاعلية الشعرية من تشكيلات إيقاعية .

١٤ — ٤ هذا المنهج في وصف الإيقاع الشعري ذو طاقات غنية . إحداها انه يمنح الباحث القدرة على صياغة الصور المتعددة لتشكل إيقاعي معين بطريقة تنفي عن هذا الشكل صفة التعقيد التي يلصقها به النظام التقليدي . ولعلّ أوضح مثل في هذا السياق هو البحر السريع . لقد

حدد الخليل السريع في دوائره بصورة قال العروضيون انه لا يظهر بها في الشعر ذاته . وقد حير هذا التحديد العروضيين، كما حير الدارسين المعاصرين الذين رأوا في المفارقة بين النظام الخليلي ومعطيات الفاعلية الشعرية دليلاً على «خيالية» النظام . وأصر أكثر من باحث على أن السريع له الشكل التالي فقط :

(MS) مستفعلن مستفعلن فاعلن
 ← فاعلان ← مستفعلن

وأن الصورة التي أعطاها إياها الخليل صورة وهمية :

(SUN) مستفعلن مستفعلن مفعولات^٦

لكن الواقع الشعري يؤكد حقيقة مهمة ، لا يمكن إغفالها، ويُسْتغْرَب أن هؤلاء الدارسين قد تجاهلوا تجاهلاً تاماً ، هي أن في الشعر العربي مقطوعات وأبياتاً لها التركيب الوزني التالي :

(SUNH) (— ه — ه — ه — / ه — — ه — ه — / ه — — ه — ه —)^٧

وليس من المنهجية في شيء أن يرفض الباحث الاعتراف بوجود هذا التشكل . وإذا عجزت المبادئ النظرية عن وصفه ، فالمبادئ قاصرة ، وليس القصور في الشعر . إنما ينبغي أن تؤكد حقيقة جذرية : حين يرد التشكل (SUNH) فإن وحدته الأخيرة ترد بهذه الصورة دائماً ، في كل بيت ، ويغلب^٨ أن تتبع القطعة طريقة في التقفية تختلف عن طريقة القصيدة المتناظرة الشطرين ، وتكون من الشكل :

a ←
 a ←
 a ←
 a ←

في كل أبيات المقطوعة ، ويكون البيت أحاديّاً لا يتركب من جزئين بينهما وقفة إيقاعية كما هي الحال في أغلب القصائد التراثية^٩ .

من هنا يود هذا الكاتب أن يتساءل عن شرعية اعتبار التشكل :

(SUNH) (— — — — — / — — — — — / — — — — —)

صورة أصلية تسمى السريع ، ثم اعتبار التشكل :

MS (— — — — — / — — — — — / — — — — —)

صورة فرعية نشأت بدخول الزحاف على الوحدة الأخيرة في الصورة الأصلية . لقد فعل الخليل والعروضيون هذا ، وأدخلوا في النظام تعقيداً كبيراً ، ووحدة إيقاعية وهمية^{١٠} هي (— — — — —) تؤدي إلى تدمير تناسق النظام الخليلي ، كما أشير في الفصل الأول (عد فقرة ٥) ، وكما سيظهر في فصل قادم (عد فقرة ٦٨ - ١) .

ليس في أمثلة الشعر التي رآها هذا الكاتب وحللها مثل واحد يتداخل فيه التشكلان بالطريقة التالية :

(× × ×) (— — — — — / — — — — — / — — — — —)

(× ×) (— — — — — / — — — — — / — — — — —)

وليس في أمثلة ابن عبد ربه مثل واحد ترد فيه (— — — — —) وحدة أخيرة في شطر أو بيت وترد فيه (— — — — —) في شطر آخر أو بيت آخر .

على أي أساس اذن نعتبر التشكلين (SUNH) و (MS) تشكلاً واحداً ، ونعتبر الثاني زحافاً للأول ؟ ليس هناك من أساس سليم ، في رأي هذا الكاتب ، لمثل هذا التحليل للإيقاعين . ويفترض المنهج المتبع هنا ، والتفكير العلمي الصحيح ، أن نعتبر (SUNH) تشكلاً متميزاً

عن (MS) . وسوف تظهر الدراسة أن هذين التشكيلين المتشابهين ،
سطحياً ، مختلفان ، جذرياً ، بشكل لا يبرّر دمجها في واحد .

إذا اعتُبر التشكلان مستقلين : أصبح من السهل إقرار رأي أنيس والدارسين الذين يرون أن السريع لا يتركب إلا بالشكل (MS) . لكن من الواضح ، في الوقت نفسه ، أن هؤلاء الدارسين ليسوا على حق في إنكار وجود التشكل (SUNH) في الشعر العربي . ولا يحل اللبس هنا إلا بالتمييز بين البحرين ، ويقترح هذا الكاتب إعطاء (MS) الاسم : « السريع » ، وإعطاء (SUNH) الاسم : « السريع المثلث » ، أو « المثلث » فقط ، لأسباب ستأتي. بهذه الطريقة ، يكون الدارس قد أخلص للتراث ، لأن كلا التشكليين يردان فيه مستقلين ، وللمنهجية العلمية ، لأنها تقضي بعدم رفض ما هو معطى شعري من أجل اتساق النظرية وسلامتها .

أما عن أسس التمايز بين (MS) و (SUNH) ، فإن فرضية النبر المتبنية هنا تقضي أن ينشر (MS) بالطريقة التالية :

$$\left(\begin{array}{ccc} & \times & \\ \circ & - & \circ \\ & \times & \\ \circ & - & \circ \end{array} / \begin{array}{ccc} & \times & \\ \circ & - & \circ \\ & \times & \\ \circ & - & \circ \end{array} / \begin{array}{ccc} & \times & \\ \circ & - & \circ \\ & \times & \\ \circ & - & \circ \end{array} \right) \text{ (MSN}$$

أي ان النبر القوي على وحدته الأخيرة حين تكون (ه — ه — ه)
يقع على النواة الأولى (ه —) ، بينما يقع النبر القوي في وحدته الأولى
والثانية على النواة (ه —) الثانية ^{١١} . أما حين تكون الوحدة الأخيرة
(ه — ه — ه) فإن النبر القوي يقع على النواة (ه — ه — ه) . وقد
تكون هذه الحصيصة في السريع من الشكل (MS) (حسب النظام التقليدي) ^{١٢}
هي التي دفعت التحليل والعرب الى اعتبار هذا التشكل بحراً مستقلاً وتفريقه
بحدة عن الرجز مع أن الخلاف بينها ، كمياً ، ليس عظيماً ، في حين أن
العروض التقليدي اعتبر التشكل :

(RIR) (٥ - ٥ - ٥ - / ٥ - ٥ - ٥ - / ٥ - ٥ - ٥ -)

صورة من صور الرجز ، والفرق بين وحدته الأخيرة وبين وحدة الرجز ، كمياً وتركيبياً ، أعظم من الفرق بين وحدة (MS) الأخيرة وبين وحدة الرجز .

على أساس النبر ، يكتسب (MS) شخصية إيقاعية متميزة ، وقراءة أي بيت منه بأناة تكشف هذه الطبيعة المتميزة ، فالإيقاع ينساب هادئاً ، سلساً ، بنبر قوي على منتصف الوحدة (٥ - ٥ - ٥ -) غالباً ، وفجأة يحدث تغير إيقاعي واضح ، كأنما يصل النفس الى قرار يرتفع بعده فجأة ، بنبر قوي على (٥ -) أو على (٥ - -) في الوحدة الأخيرة . ويشك هذا الكاتب في أن أي قارئ عربي ذي حسّ إيقاعي نامٍ ينفق في تحسّس هذه الطبيعة المتغيرة فجأة قبل القرار النهائي .

وللسبب نفسه ، أي طبيعة النبر في (MS) ، يمكن أن يرد بالصور

الإيقاعية التالية :

(MS) (٥ - ٥ - ٥ - / ٥ - ٥ - ٥ - / ٥ - ٥ - ٥ -)

(MSa) (٥ - ٥ - ٥ - / ٥ - ٥ - ٥ - / ٥ - ٥ - ٥ -)

(MSb) (٥ - ٥ - / ←—————)

في قصيدة واحدة (تتحد فيها الوحدة الأخيرة إطلاقاً) دون أن يتغير حس المتلقي بوحدة الهوية الإيقاعية بين الشطرين ، ذلك ان النبر

على الصورة ← / ٥ - ٥ - / ٥ - ٥ - ، كما تقرر الفرضية المطروحة في هذا

البحث ، يتخذ النموذج ← / ٥ - ٥ - ، ٥ - ٥ - / ، وهذا هو عين النموذج الموجود في الشطر (← ٥ - ٥ -) من (MS) .

لهذا السبب ، أيضاً ، لا نجد في الشعر بيتاً يتألف من (MS) في

الصاحبين (صيغة المثني) عن العدل . وصيغة المثني لها أهميتها المطلقة في الشعر العربي . لكن هذه القراءة تضحّي بنبر الكلمات الأصلي كما هو في اللغة ، ومع أن هذا مشروع ، فقد يلجأ القارئ الى طريقة في الإلقاء توفر نبرين قوين على الوحدة الأخيرة (هـ - هـ - هـ) لكنها في الوقت نفسه تحتفظ بالنبر اللغوي على الكلمات . القراءة التالية تبدو محتملة : (وألصق بطبيعة العربية التي لا تميل الى نبر آخر المقاطع في الكلمة أو في البيت الشعري)^{١٤} .

من عَقْل / لل نص ل / من كحل / في شغل / لا عذ لي /

لكن المهم هو أن كلا القراءتين تختلف جذرياً عن قراءة الوحدة الأخيرة منبورة هكذا : (هـ - هـ - هـ) ، أي أن كلا القراءتين تقرب بين الأشطرين وبين السريع («المثقل» حسب التسمية الجديدة) ، وتبعد الأشطرين عن الوجد ، مع أن تركيبها الوزني واحد .

أثمة طريقة أخرى لتعليل فعل التحليل والعروضيين (الأوائل على الأقل) ؟

لا شك أن كثيرين من الدارسين قد يجدون حلاً بسيطاً للمشكلة ، ويقولون : «التحليل فعل ذلك اعتباطاً ، وعلينا أن ننسب هذه الأبيات الى الوجد : التحليل مخطيء وكل انسان مخطيء » .

لكن هذه الطريقة في معالجة الأمور ليست أكثر من تهرب من مواجهة القضايا الأساسية الجذرية في إيقاع الشعر العربي ، وفي نظام التحليل . كما أنها تنبع من ميل الى اتهام عمل التحليل بالاعتباطية والتسرع لا يستند الى أي أساس علمي . والتحليل عالم ذو منهج رائع وعقل فذ . واتهامه بهذه المجانية والسهولة شيء ينبغي أن يتخوف عقل الباحث المعاصر منه ، لا إجلالاً لقدسية ، ولا خضوعاً أمام التراث لمجرد انه تراث ، وإنما لسبب بسيط جداً : هو أن كل شيء في عمل التحليل يدل على منهجية

محكمة ، ويجلو عبقرية فريدة ، ولأن لعمله أبعاداً عميقة ومدهشة قد لا نفهمها الآن ، ولكن ذلك قد لا يعود الى اعتباريتها ، بقدر ما يعود الى قصور ملكات الاستكناه والبحث المتعمق الجاد عندنا ، أو قصور مناهج البحث التي تتبعها . وفي كلتا الحالتين يظل الانتظار والتنقيب والتعمق ، لا الاتهام المتسرع^{١٥} ، أفضل ما يمكن أن نقوم به بإزاء عمل هذا العقل الفرد^{١٦} .

١٤-٤-٢ وردت في سياق مناقشة السريع إشارة سريعة الى اتحاد الهوة الإيقاعية لشرط يتألف من (← / هـ - - - هـ) وشرط يتألف من (← / - - - هـ) . وتتضمن هذه الإشارة في ثناياها نقطة على قدر كبير من الأهمية ينبغي أن تخرج الى الضوء . لقد قُرِّرَ في السياق المشار اليه أن السريع يمكن أن يتركب بالشكل (← / هـ - - - هـ | هـ) ، وأن النبر على وحدته الأخيرة في هذه الحالة له النموذج : (هـ - - - هـ | هـ) . ويلاحظ أن السريع كثيراً ما يكون تركيبه التام كما يلي :

← / هـ - - - هـ (الشرط الأول) أو ← / هـ - - - هـ | هـ (الشرط الثاني)

(من الشيق أن (هـ - - - هـ | هـ) لا ترد في الوحدة الأخيرة في السريع . ولعل ذلك أن يعود الى استحالة نبر (هـ - - - هـ | هـ) بالشكل (هـ - - - هـ | هـ) ، لأن (هـ - - - هـ) وهي وحدة مستقلة تتخذ نموذج النبر (هـ - - - هـ) كما تقرر الفرضية المتبناة هنا . وإذا صح هذا التفسير ، ويبدو من الصعب إظهار عدم صحته ، فإن ذلك يضيف سنداً جديداً الى سلامة الفرضية المتبناة ، وسلامة تحليل السريع وصوره الإيقاعية المختلفة) .

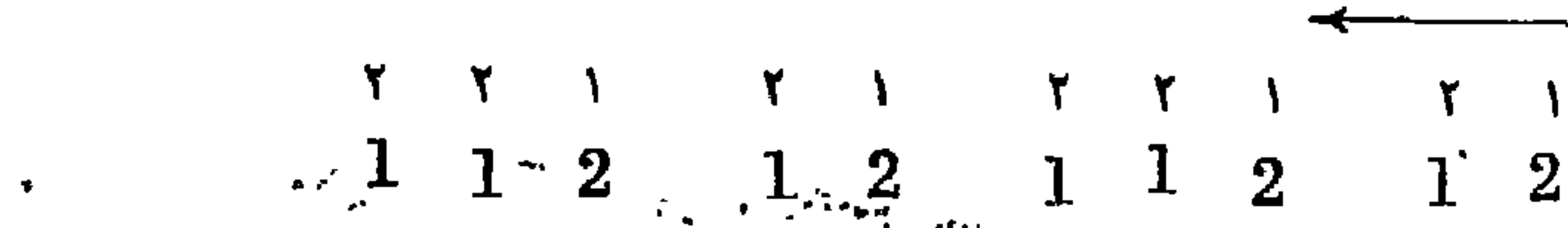
وإذ يلاحظ هذا التركيب ، يدرك بوضوح أن التصور الشائع في التراث عن كون شطري البيت الشعري متطابقين تماماً رغم الخلاقات التي تنبع من الزحاف والعلل ، تصورٌ خاطيء . فالشرط البدي يتألف من

(← / — — — ٥^x — — ٥) ، يختلف اختلافاً مهماً عن الشطر الذي يتألف من
(← / — — — ٥ — — ٥^x | ٥) لأن نموذجي النبر في وحدتيهما الأخيرتين مختلفان
جوهرياً . واختلاف نماذج النبر لا يمكن أن يعتبر أمراً ثانوياً .

هذه الظاهرة البسيطة تسوغ التشكيك في شرعية التصور التقليدي لطبيعة
البيت في الشعر العربي . وحين يُلاحظ أن السريع ليس التشكّل الإيقاعي
الوحيد الذي تبرز فيه هذه الظاهرة ، يصبح من الضروري اكتناه طبيعة
البيت والتساؤل عن مدى شرعية تقسيمه الى شطرين . وستناقش هذه
القضية الأساسية في مجالٍ قادم بتقصص^{١٧} .

إشارات

- ١ هذا وصف مبدئي . في فقرة قادمة يظهر أن الحاجة إلى تحديد النبر الخفيف الأول ليست ماسة ، وأن وصف إيقاع الوحدة بتحديد موقع النبر القوي والنبر الخفيف الواقع على النواة الأخرى فيها تخصيص مميز كاف لها .
- ٢ أستخدم الأرقام (1 , 2) للإشارة إلى التركيب النووي للبيت ، و (١ ، ٢) للإشارة إلى درجة النبر : القوي (١) والخفيف (٢) . ويمكن هكذا وصف البيت المناقش بأنه يتركب إيقاعاً كما يلي :



- ٣ لتحديد « وحدة الصورة » زاء . فقرة (٥٤) .
- ٤ يعني هذا أن الوحدة التي تتألف من (٥ — ٥ — ٥ — ٥) إذا فقدت النبر الخفيف في آخرها لا تعرض لانتقال النبر القوي لأنها ما زالت تنتهي بنبر خفيف (٥ — ٥ — ٥) .
- ٥ را . فقرة (٧٢ — ٦) .
- ٦ من هؤلاء ابراهيم أنيس ، ورد ، ص : ٩٠ ، ١٤١ ، و مصطفى جال الدين الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ، مطبعة النعمان (النجف ، ١٩٧٠) ص : ٨٧ .
- ٧ را . أمثلة ابن عبد ربه ، والمقطوعة الشيقة التالية التي يوردها أبو فيد :

« أعددت للشيب وبغي الشبان
كواثماً من شوحطٍ وشريانٍ
وكلَّ زلاءٍ عليها ظهرانٍ
تهوي إلى الشيء هويَّ الشيطانِ
إذا حداها أربع وثنتانِ
شريانةً ، وشرعةً ، وكفانِ
ولمح سجراً جليّ الإنسانِ
ونزعةً يبرق منها الإبطانِ »

- « ذيل كتاب الأمثال لأبي فيد » ، في آخر « كتاب الأمثال » عن أبي فيد مؤرج بن عمرو السدوسي ، تع . أحمد محمد الضبيب ، نشر في مجلة كاية الآداب ، جامعة الرياض ، مج ١ (الرياض ، ١٩٧٠) ص : ٢٣١ — ٣٤٥ .

- ٨ كلمة « يغلب » تستعمل هنا من باب الحذر العلمي . في الواقع أن ما يقال يصدق على كل الأمثلة التي وجدتها لهذا التشكل . لكن الحذر واجب لحقيقة بسيطة هي أن ادعاء الاحاطة بالشعر العربي كله يظل فارغاً سواء أصدر عن القدماء أو عن المعاصرين .
- ٩ « الوقفة الإيقاعية » مصطلحاً ، ومفهوماً ، أدق لوصف نهاية الشطر الأول في البيت . ذلك أن هذه النهاية ظاهرة إيقاعية وتركيبية تتغير خصائصها من بحر إلى بحر ومن قصيدة إلى قصيدة أحياناً . ومن الشيق أن تدرس طريقة تعامل الشاعر الفرد مع هذه الظاهرة . ان شاعراً كالحارث ابن حلزة يستخدم هذه الوقفة بطريقة شيقة جداً تمنح إيقاع شعره طابعاً يميزه عن غيره . في دراسة مفصلة آمل أن ألقى ضوءاً جديداً على مفهوم البيت والشطرين في الشعر العربي ، وعلى مفهوم الوقفة الإيقاعية المشار إليه هنا .
- ١٠ كلمة « وهمية » تستخدم هنا بهذا الاطلاق استناداً إلى حقيقة أن الخليل نفسه - والعروضيين بعده - لم يجد مثلاً واحداً تحدث فيه هذه التفعيلة . ولم أستطع شخصياً العثور على مثل كهذا . لكن احتمال ظهور مثل في المخطوطات التي تنشر لا ينبغي أن ينكر .
- ١١ مع احتمال وقوعه على (- ٥) الأولى في كلتا الوجدتين . لتفصيل ذلك عد يلي ، فقرة (٥٤ - ٢ - ٢) .
- ١٢ إطلاق المصطلح « السريع » هنا على كلا الشكلين استسلام مؤقت للتقليد ، لكن التفريق بين الشكلين ضروري .
- ١٣ « يا صاحبي رحلي أقلا عذلي » يسمى سريعاً ، لكن بيتاً له التركيب ذاته يسمى رجزاً ، را . ابن عبد ربه ، ورد ، ص : ٤٦٧ ، ٤٥٩ على التوالي . البيت الآخر هو : « قلب بلوعات الهوى معمود ... » .
- ١٤ إلا في حالة المقطع (- ٥٥) الذي يندر وجوده إلا في أواخر الأبيات .
- ١٥ أوضح مثال على التسرع والندم حالة فايل الذي هاجم الخليل بعنف عام ١٩١٣ ، ثم عاد بعد حوالي أربعين سنة من الجهد ليعلم أنه اكتشف أسساً لعمل الخليل فريدة في أهميتها وأصالتها . عد فقرة (٦٤) وقا . مع المقدمة ، فقرة (٤) .
- ١٦ من المحير ، مثلاً ، أن الخليل نسب إلى السريع الشطر التالي :
« يا رب إن أخطأت أو نسيت »
والشطر : « وبلدة بعيدة النياط »
والشطر : « لا بد منه فاحذرن وان قن »
- وهي جميعاً ، من حيث التركيب النووي والنبر الطبيعي ، أقرب إلى الرجز . هل يمكن أن يكون الخليل وجد هذه الأَشْطَر في قصائد هي حتماً من السريع .
- ١٧ أقوم الآن بدراسة لهذه النقطة بلغت من التفرغ والتشابك ما يحيل نشرها هنا . لذلك ستطور إلى دراسة مستقلة .

مقدمة لعلم الأرقام المقارن

الفصل الثالث

١٥ - ما تزال دراسة الإيقاع تجري في أطر ضيقة تتحدد بالشعر المكتوب بلغة معينة ، ولا تتجاوز ذلك الى صياغة أسس عامة للإيقاع الشعري باعتباره عنصراً حيوياً لا يمكن أن يخلو منه شعر في أي لغة كُتِبَ . وتقتصر الدراسة المقارنة ، حتى الآن ، على الربط بين الأنظمة الإيقاعية التي يعرف ، تاريخياً ، أن بينها علاقة فرع بأصل . ولعل أفضل مثل على اتجاه الدراسة المقارنة هو الربط بين أسس النظام الإيقاعي في الشعر اليوناني ، وأسس النظام في الشعر الانكليزي . ولا تذهب الدراسة الى أبعد من الإشارة الى اعتماد الأخير على البحور المعروفة في الأول ، وإفادته من المبادئ النظرية التي طوّرها اليونانيون ، ثم تسجيل نقاط الافتراق بين النظامين .

من هنا لا بد أن يحمل عنوان هذا البحث مفاجأة للقارئ المهتم ، لأنه ليس هناك في فروع المعرفة شيء يسمى « علم الإيقاع المقارن »^١ . إلا أن وقع المفاجأة قد يخف بعد تتبع ما يحاول هذا البحث أن يطرحه من أسس نظرية . وإذا نجح البحث في إثارة الاهتمام بالدراسة المقارنة ، العريضة والمتعمقة في آن واحد ، وقدر على إشعار القارئ الجاد بأن ثمة معطيات تكفي للاتجاه في التحليل اتجاهاً مقارناً ، فإن هذا الكاتب سيشعر بأن البحث قد حقق غرضه الأساسي .

ويؤمل ، هنا ، أن تتبلور نقطة عميقة الأهمية ، هي أن خلق « علم الإيقاع المقارن » قد يعين على كشف خصائص أصيلة في نظم الإيقاع المختلفة ، وقد يظهر أن هذه النظم تشترك في أسس عديدة ، وأن وجوه اشتراكها واختلافها ذات دلالات عميقة ، وقادرة على إضاءة حقائق قيمة قد ترتبط ببنية العقل البشري ، وعقل المجموعة البشرية الخاصة المحددة . كما أن الدراسة المقارنة قد تعين على فهم التطورات التي تحدث في نظام معين فهماً علمياً وتردُّ عنها صفة الاعتباطية والخطأ التي كثيراً ما تلصق بها .

من الواضح أن أي نظام إيقاعي يجب أن يجابه أسئلة جذرية تتعلق بدور المكونات الأساسية للوزن في اللغة التي يقوم بها النظام . وهذه المكونات قد تكون نابعة من القيمة الكمية^٢ للمؤسسات الصوتية للغة ، أو من خصيصة كيفية كالنبر^٣ الذي تحمله أجزاء معينة من كلمات اللغة ، أو من عوامل صوتية أخرى قد لا تبلغ أهمية هذين العنصرين . وسيحاول هذا البحث أن يركّز على الأنظمة الإيقاعية التي تنتسب إلى فئة معينة ، تاركاً مناقشة غيرها إلى مجال آخر . وستوضح طبيعة الفئة المناقشة فيما يأتي دون صعوبة كبيرة .

١٦ - في الفصل الأول من البحث^٤ ، قام هذا الكاتب بتركيب نموذج نظري للتشكلات الإيقاعية التي تتخذ النواتين (— ه) (ه —) أساساً لها . وقد ظهرت هناك طبيعة الأنساق الإيقاعية الممكنة ، بعد أن تشكّل من النواتين الوحدتان الإيقاعيتان (علن — فا) (فا — علن) . وقد تضمّن النموذج الناتج في تركيبه بدوراً لتنمية نموذج أكثر شمولاً في إمكان انسحابه على الأنظمة الإيقاعية الممكنة عالمياً . والغرض ، هنا ، أن يُطوّر النموذج السابق ليتخذ صيغة نموذج رياضي (Mathematical Model) قد لا يقتصر صدقه على الشعر العربي ، بل تصبح له القدرة على الامتداد

ليكون انسانياً عاماً. بمعنى انه قد يصير قادراً على احتواء أي نظام إيقاعي ينتج في أي لغة على الإطلاق . ويتحول ، هكذا ، أي نظام إيقاعي محلي الى صورة خاصة (Particular Form) من صور النموذج الرياضي المركب العام (General Model) .

١٦ - ١ النموذج الرياضي الذي تحاول هذه الدراسة أن تقوم بتركيبه نموذج يتخذ مزدوجة أساسية نقطة انطلاق لتطوير تشكلات إيقاعية متميزة. وسواء أكانت هذه المزدوجة ذات عنصرين متغيرين كمي (quantitative) - مثل المتغير بين المقطعين (قصير \neq طويل) ° - أو نوعي (qualitative) - كالتغير بين المقطعين (غير منبور \neq منبور) ، أو ذات عنصرين ليس هناك اتفاق ، مبدئياً ، على طبيعة التغير بينهما - كالتواتر ($0 \neq 0$) - فإن النموذج الرياضي يظل صالحاً لوصف التشكلات الممكنة باتخاذ المزدوجة أساساً لتطوير صور الإيقاع .

١٧ - في القسم الأول من البحث ، أعطيت المزدوجة الأساسية الرمز ($1 \neq 2$) ($0 \neq 0$) . ويمكن هنا اعتماد هذين الرمزين، لكن كونها قيمتين كميتين قد يعطي انطباعاً لا يقصد إعطاؤه : هو أن النموذج الرياضي ذو أسس كمية خالصة . تجنباً لهذا ، يعطى عنصراً المزدوجة النظرية الرمز ($S \neq L$) . حيث ($S - L$) متغيران بطريقة ما لا يشترط فيها خصائص معينة . الشرط الوحيد هو أن (S) ليست ولا يمكن أن تكون (L) .

من البدهي أن النموذج الرياضي يجب أن تكون له حدود مفروضة، وإلا امتد إلى ما لا نهاية ، واستحالت الدراسة عملياً . هنا يفرض حد أولي : هو أن كل تشكّل من النموذج يتألف من عدد من الوحدات المركبة من المزدوجة لا يتجاوز (٦) وحدات . هذا الحد له غرض تسهيلي صرف ، ووجوده اصطلاحى لا ينبغي أن يُظنّ واقعاً .

ضمن هذا الإطار ، يمكن أن يُركَّب النموذج الرياضي ، بتسجيل كل الوحدات التي تنتج من دخول عنصري المزدوجة في علاقة تنابعية بالاتجاه $(S \rightarrow L)$ أولاً ، ثم بالاتجاه $(L \rightarrow S)$ ، بالشكل التالي :

	<u>(A) 6</u>				
\rightarrow					
SL	SL	SL	SL	SL	SL
SL	SLS	LSL		SL	SL
SL	SLSL		SL	SLSL	
SL	SLSLS		LSL		SL
SL	SLSLSL			SLSL	
SL	SLSLSLSL				SL
SL	SLSLSLS			LSL	

	<u>(A₁) 6</u>				
SLS	LS	LS	LS	LSL	
SLS	LSL		SLS	LSL	
SLS	LSLS		LS	LS	L
					ETC.

	<u>(A₂) 6</u>				
SLSL		SL	SL	SL	SL
SLSL		SL	SLSL		SL
					ETC.

(A₃) 6

SLSLSL	SL	SL	SL
SLSLSL	SLSLSL		
			ETC.

(A₄) 6

SL	SLSL	SL	SLSL	
SLSL		SL	SLSL	SL
SLSL		SLSL		SLSL
				ETC.

(B) 6

LS	LS	LS	LS	LS	LS
LS	LSLS		LS	LSLS	
LSLS		LS	LSLS		LS
LSLS		LSLS		LSLS	ETC.

١٧-١ يمكن الآن تشكيل وحدات جديدة تتألف من تكرار أحد
عنصري المزدوجة ثم حدوث العنصر الآخر مرة واحدة . ويتحقق هكذا
الامكانات التالية :

(\overrightarrow{SSL}) (\overrightarrow{LSS}) ثم (\overrightarrow{LLS}) (\overrightarrow{SLL}) . وبتغيير ترتيب
المكونات تنتج أيضاً : (\overrightarrow{SLS}) (\overrightarrow{LSL}) .

ومن هذه الوحدات تنتج التشكلات الإيقاعية التالية :

(C)
6

SSL	SSL	SSL	SSL	SSL	SSL
SSL	SSLSSL		SSL	SSLSSL	
SSLSSL		SSLSSL		SSLSSL	
SSLSSL		SSL	SSLSSL		SSL

ETC. C₁, C₂, C₃, C₄ ...

(D)
6

LSS	LSS	LSS	LSS	LSS	LSS
LSSLSS		LSS	LSSLSS		LSS
LSS	LSSLSS		LSS	LSSLSS	
LSSLSS		LSSLSS		LSSLSS	

ETC. D₁, D₂, D₃, D₄ ...

(E)
6

SLL	SLL	SLL	SLL	SLL	SLL
SLL	SLLSLL		SLL	SLLSLL	
SLLSLL		SLL	SLLSLL		SLL

ETC. E₁, E₂, E₃, E₄ ...

(F)
6

LLS	LLS	LLS	LLS	LLS	LLS
LLS	LLSLLS		LLS	LLSLLS	
LLSLLS		LLSLLS		LLSLLS	
LLSLLS		LLS	LLSLLS		LLS

ETC. $F_1, F_2, F_3, F_4 \dots$

أما استخدام الوحدة (SLS) والوحدة (LSL) لتشكيل إيقاعين جديدين بالطريقة التالية :

→ (G)

SLS	SLS	SLS	SLS	SLS	SLS
-----	-----	-----	-----	-----	-----

(H)

LSL	LSL	LSL	LSL	LSL	LSL
-----	-----	-----	-----	-----	-----

فإنه يشير مشكلات خاصة بهذين التشكيلين ، لأن الوجدتين الأساسيتين هنا تختلفان عن الوجدات الأساسية للتشكلات السابقة في صفة مهمة . وستناقش قضية هاتين الوجدتين والتشكيلين الممكنين (G) و (H) في فقرة تأتي :

١٨ - في كل من هذه المجموعات ، تختلف الوجدات في (1,2,3,...) اختلافاً ظاهرياً ، بصرياً ، فقط . والاحتمالات المتعددة داخل المجموعة تشكل إيقاعات وهمية لا حقيقية. النسق الإيقاعي الحقيقي الوجد في كل مجموعة هو الشرط الأول من (A, B, C, D, E, F) لأن الاحتمالات الأخرى تتركب من النوى ذاتها، بالتركيب ذاته. وتوزيعها المختلف حقيقي على الصفحة فقط. أما في الواقع فإن هذا التوزيع لا يترك، في كلمات اللغة أثناء

نطقها ، أثراً إيقاعياً واضحاً ، إلا أن يغيّر تسارع الإيقاع (tempo) ^١ .
فنحن لا نقرأ بيتاً شعرياً بتقسيمه الى الوحدات الممكنة في نموذج نظري ،
ولنما نقرأه تبعاً للتناغم الداخلي الذي نحسّه بين عناصره . وهذا التناغم
مرتبط جذرياً لا بالتسارع أو البطء ، وإنما بأنساق التفاعل بين النوى
المكوّنة وعلاقاتها التتابعية ، ونسبها العددية . إلا أنه ليس من غير المعقول
أن يُتصوّر وجود إمكانية نظرية لتحويل الإيقاعات الوهمية الى إيقاعات
حقيقية ، باللجوء الى وسائل معينة كأن تُنبر النوى في كل تجمع بطريقة
تختلف جذرياً عن نبر النوى في التجمّعات الأخرى . لكنّ هذا يقود
الى اختفاء الانتظام والتناسب ، وتوفرهما ، على صعيد موسيقي ، شرط
أساسي لتكوّن تشكيلات إيقاعية متميزة .

١٩ - ثمة نتيجة جذرية الأهمية مجلوها استقراء النموذج الرياضي
المركب هي أن أي نظام يتخذ مزدوجة أساسية نقطة لتطوير صور
إيقاعية متميزة ، يفرض على نفسه حدوداً صارمة . وإذا اقتصر النظام ،
فعلاً ، على استخدام عنصري المزدوجة بنسبة (١ ~ ١) فإنه لا يمكن
أن ينتج إلا تشكيلين إيقاعيين حقيقيين هما : $(S \rightarrow L)$ و $(L \rightarrow S)$
مكررتين عدداً معيناً من المرات. ولكي يفلت النظام خارج الحدود الضيقة ،
التي تفرض عليه بطبيعة مؤسساته النووية ، لا بد له من أن يتحرك في
أحد الاتجاهين التاليين :

(ط) - أن يلجأ الى تشكيل وحدات تختلف عن وحدتيه الثنائيتين
الأساسيتين ، من حيث نسبة (S) الى (L) فيها . ذلك أن الإبقاء على
النسبة نفسها لا يخلق ، بالضرورة ، وحدات إيقاعية جديدة حقيقية ،
بل وحدات وهمية ينحل التشكل الناتج عن تكرارها إما الى (SL/LS) أو
الى وحدتين أخريين تنتجان من جمع النواتين (S) و (L) بنسبة مختلفة عن
(١ ~ ١) . يوضح ذلك ما يلي : اذا تشكلت وحدة من (S) و (L)

بنسبة (١ - ١) ، انما باستخدام أكثر من نواة من كل من (S) و (L) ، يمكن لهذه الوحدة أن تأخذ الشكل التالي (SSLL) : وبتكرار هذه الوحدة ، ينشأ التشكل الإيقاعي :

→ (I)
SSLL SSLL SSLL SSLL SSLL SSLL

لكن هذا التشكل يميل الى الانحلال ، في الواقع الشعري اللغوي ، الى الوحدات التالية :

→ (IR)
SSLL LSS LLS SLL SSLL LSS LLS SLL etc.

أي ان الوحدات الناتجة تتركب من (S) و (L) بنسبة مغايرة لـ (١ - ١) ، وسرعان ما تبدأ بتكرار ذاتها . وستظهر هذه الدراسة ان الوجدتين (SSLL) و (LSS) هما الوجدتان الوحيدتان اللتان تظهران في الواقع الشعري مؤسسين إيقاعيين . أما الوجدتان (LLS) و (SLL) فلا تلعبان دوراً إيقاعياً جذرياً في أي نظام معروف . ولهذا الظاهرة دلالات كثيفة شيقة ستناقش فيما بعد . واذا قبلت الوجدتان (SSLL) و (LLS) فإن التشكل الإيقاعي (I) ينحل عندها الى وحدات تحقق الصفة الأساسية وهي أن نسبة (S) الى (L) فيها مغايرة لـ (١ - ١) .

اذا روعي شرط تغيير النسبة في الوحدات المركبة ، يستطيع النظام الإيقاعي خلق عدد من الوحدات ، ثم خلق عدد من البحور الجديدة بنسبة بحر لكل وحدة إيقاعية جديدة ، على أساس تشكّل البحر دائماً من تكرار وحدة إيقاعية عدداً من المرات .

(ط) : أن بلجاً النظام الى عملية مختلفة جذرياً ، ويغير تصوّره الأساسي لطريقة تشكّل الإيقاعات الشعرية . ويتحقق ذلك بترك التصور السابق لمفهوم البحر (أي كونه تكراراً للوحدة الإيقاعية ذاتها عدداً من

المرات (، وفتح آفاق إيقاعية جديدة ، بتصوّر بحور تنتج من إدخال الوحدات الأساسية المختلفة في علاقات تناعية تشكل أنساقاً منتظمة نسبياً ، لكنها ذات أسس إيقاعية جديدة أكثر تعقيداً وحركية من الأساس السابق (أي التعادل المطلق في تركيب الإيقاعات ، بين الوحدات المكوّنة) .

يمكن توضيح طريقتي تنمية الإيقاعات الجديدة بالأمثلة التالية :

(ط ١) : تُركَّبُ الى جانب الوحدتين ($S \rightarrow L$) و ($L \rightarrow S$) وحدات مثل :

(LSS) ← (SSL) SSSL (SSSSL) (LLS) (LLLS)

وهكذا ، ثم تشكل بحور مختلفة ، مستقلة ، من تكرار كل وحدة عدداً من المرات .

(ط ٢) : يُبدَأُ من وحدات قليلة ، لكنها تُنسَقُ في تنابعات معينة . ويمكن ، هنا ، أن يُقصر التناوب على وحدتين ، أو أن تتناوب في التتابع ثلاث وحدات مختلفة ، في علاقات كالتالية :

(ط ٢ - a) :

		→
1-	SSL	SL
2-	SSSL	SL
3-	LLS	LS

(ط ٢ - b) :

			→
1-	SL	SSL	SSSL
2-	SSL	SL	SSSL
3-	LLS	LLLS	LS

etc ...

١٩ - ١ بمقارنة هذه الطرق ، يظهر أن (ط ١) لها حدود تجعل امكانياتها قليلة . ذلك أن عدد الوحدات الجديدة الممكنة ، إيقاعياً ، ليس مطلقاً . لأن كل وحدة يجب أن تتحقق شرطاً أولياً هو التميز والوضوح وسهولة الإدراك . فإذا امتدت الوحدة زمنياً طويلاً ، وكان لها تركيب معقد ، صعب تقبلها إيقاعياً ، وعجز المتلقي عن الإحساس بحركيتها النغمية ودورها في التشكل الإيقاعي ؛ وبذلك ضاع الغرض الأساسي من خلقها . ثم إن شرطاً أهم يجب أن يتحقق في الوحدة : هو أن يكون تركيبها بحيث يسمح بإدراك الانتظام النغمي في التشكل الذي يتألف بتكرارها . من هنا قد يكون ضرورياً أن نتحد كل وحدة بأن تتشكل من بداية معينة ونهاية معينة ، أي أن تكون (S) دائماً نهاية الوحدة التي تبدأ بـ (L) وتكون (L) نهاية الوحدة التي تبدأ بـ (S) . فالسماح بتشكيل وحدات تبدأ بنواة وتنتهي بها قد يقود إلى خلط خطير ويسمح بانحلال التشكل الناتج من تكرار الوحدة إلى تشكيلات أساسية سابقة له . ويضيق بهذا الغرض الوحيد من خلق الوحدة الجديدة وهو خلق تشكّل إيقاعي جديد . ويمكن أن يُشترط شرط مماثل هو أن توجد في الوحدة (L) واحدة أو (S) واحدة لا أكثر ، سواء أوجدت النواة الأخرى مرة واحدة أو أكثر من مرة .

فإذا قُبلَ تركيب وحدة من الشكل (SLS) : أو (LSL) فإن التشكيلين الإيقاعيين الناتجين من تكرار كل منهما ، أي (G) و (H) كما رمز لهما سابقاً ، لا يتميزان بدقة ، إلا إذا اشترط أن يتألف كل منهما من تكرار وحدته الأساسية بشكلها التام دائماً دون أن تأخذ شكلاً آخر ، أو يحل مكانها في موضع أو أكثر وحدة أساسية أخرى . أي أن استخدام الوحدة في تطوير إيقاعات جديدة بالطريقتين (ط ٢ - a و b) يصعب لأنه يخلق مشكلات معقدة . في غياب مثل هذا الشرط ، لا يُتصور ورود (SLS) أو (LSL) إلا في نهاية التشكل الإيقاعي .

أما (ط ٢) فإنها تكون محدودة الامكانيات في شكلها (ط ٢- a) أي حين يُقتصر على إدخال وحدتين أساسيتين في علاقات تنتج إيقاعات جديدة . أما في الشكل (ط ٢- b) فإن هذه الطريقة هي أغنى الطرق من حيث طاقاتها وعدد الامكانيات الإيقاعية فيها . ومن الشيق أن هذا هو بالضبط ما أكدته النموذج الرياضي الأول المبني على معطيات الشعر العربي ، كما صاغته هذه الدراسة في الفصل الأول (فقرة ٦) .

١٩-٢ في (ط ١) و (ط ٢) يتحقق شرط جوهري في التشكلات الإيقاعية هو الانتظام . وينبغ الانتظام فيهما من المعاودة أو التكرار . والمعاودة تتخذ شكلاً بسيطاً في (ط ١) حيث تتكرر الوحدة ذاتها دائماً . أما في (ط ٢- a) فإن المعاودة لها أساسٌ ثنائي ، فهي لا تتوضح إلا بعد ورود أربع وحدات إيقاعية فأكثر . وفي (ط ٢- b) تصبح المعاودة ثلاثية ، لا تظهر إلا بعد ورود ست وحدات إيقاعية . وفي هذه الحالات الثلاث يمكن للكتلة الإيقاعية التي تجري خلالها المعاودة أن تكون محددة من حيث استمرارها في بيت أحادي ، كما يمكن أن تكون ذات جزئين . لكن نسق الانتظام يظل محصوراً ضمن كتلة واضحة الأبعاد . لكن النموذج الرياضي يسمح بنشوء انتظام إيقاعي من نوع مختلف ، لا تجري المعاودة فيه ضمن إطار كتلة صغيرة (البيت مثلاً) ، بل ضمن كتلة ممتدة (مساحة شعرية تشكل مقطعاً كاملاً مثلاً) . والانتظام الناتج هنا لا يقوم على معاودة نسق من وحدتين أو ثلاث فقط ، بل قد يقوم على معاودة تتابع من الوحدات أكبر عددياً . ويمكن أن تسمى هذه الطريقة (ط ٣) ، ولها بدورها نمطان :

ط ٣ - a)

أن تكرر مجموعة من الوحدات بالترتيب ذاته مرة أو أكثر وتشكل الكتلة الإيقاعية الكاملة من هذا التكرار :

1-	SL	SSL	SSSL	LS	SL	SSL	SSSL	LS
	SL	SSL	SSSL	LS	etc.			
2-	LSS	LS	SL	LSSS	SLL	LSS	LS	SL
	LSSS	SLL	etc.					

ط ٣ - b)

أن تكرر مجموعة من الوحدات بالترتيب ذاته لا مباشرة ، بل في سياق يرد فيه تتابع معين لوحدة أربع مثلاً ، ثم تأتي وحدات أخرى (يمكن أن تعتبر إضافية) ثم يبدأ تكرار تتابع الوحدات الأربع . ولما أن يقتصر على هذا أو تكرر العملية ذاتها خلال مقطوعة شعرية أو جزء كبير من مقطوعة :

3-	SL	LSS	LS	SSL	SLS	LSL
	SL	LSS	LS	SSL		
4-	LSS	SL	SSSL	LSSSS	SSL	SL
	LSS	SL	SSSL	LSSSS	LSL	LS
	LSS	SL	SSSL	LSSSS	etc.	

ومن الواضح أن (ط ٣) تولد امكانيات إيقاعية جديدة، لكن تعقيدها واحتمال اختلاط انتظامها الإيقاعي في أذن المتلقي ، والحاجة الى اتخاذ كتلة شعرية كبيرة إطاراً لتحقيقها ، عوامل قد تسهم في جعل استخدامها

في الشعر محدوداً أو محصوراً في أنواع معينة دون أخرى . يتوقع مثلاً أن يقلّ استخدام (ط ٣) في الشعر الغنائي ، بينما يكثر استخدامها في الشعر المسرحي .

٢٠ - يمتلك النموذج الرياضي المركب هنا قدرة كونية على التطبيق . فهو لا يخصّ لغة دون أخرى ، ومعطياته تنسحب على كل الأنظمة التي تعتمد على مزدوجة أساسية لخلق التشكلات الإيقاعية . لكن هذه الصفة في النموذج صفة نظرية وهي تقرّر هنا بحذر كبير . ولن تكتسب معنى دقيقاً الى أن يتاح للباحث تحليل أكبر عدد ممكن من الأنظمة الإيقاعية في العالم . ولن يدعي هذا الكاتب القدرة على القيام حتى بجزء رئيسي من هذه المهمة . لكنه يأمل أن يحفز النموذج عدداً من الباحثين في اللغات المختلفة الى مناقشة الأنظمة الإيقاعية في هذه اللغات في ضوء المنهج المقارن المقترح هنا . لكن إشارة أولية يمكن أن تُقدّم : بدا من ردة فعل عدد ليس قليلاً من الباحثين في اللغات الشرقية ، في ندوة عقدت لمناقشة الدراسة المقدمة هنا حديثاً ، أن إمكانية صلاح هذا النموذج لوصف الأنظمة الإيقاعية في اللغات الشرقية قوية تستحق أن تُتقصى ، ويؤمل أن تساعد دراسات أخرى في المستقبل على كشف الطاقات الحقيقية لهذا النموذج وإضاءتها .

أما هنا فلن يحاول هذا الكاتب أكثر من تقصي الخصائص الدائرية لثلاثة أنظمة إيقاعية معروفة : الانكليزي واليوناني ثم العربي . وسيتم ذلك بتحليل الاتجاهات التي يتحرك فيها كل من هذه الأنظمة ، منطلقاً من الأسس التي تتوفر ، بشكل طاقات كامنة ، في معطيات النموذج الرياضي . ولعل دراسة نقاط التلاقي والافتراق بين هذه الأنظمة أن تضيء لا الخصائص الداخلية لكل نظام فحسب ، وإنما ما يمكن أن يُعتبر معطى إنسانياً عاماً يخص العقل الانساني ذاته . ويمكن أن تحدد النقاط

المثيرة للاهتمام في الأنظمة المذكورة ، بدءاً من النظام الانكليزي لسهولة وصفه نسبياً ، بالنقاط التالية :

٢٠- ١ a (يتجه الشعر الانكليزي ، في مرحلته التي اعتمد فيها على المزدوجة الأساسية (غير منبور \neq منبور) ، الى تحقيق وحدات أولية ، يتضمنها النموذج الرياضي ، تنتج من اجتماع عنصري المزدوجة (S ، L) بنسبتين :

$$\begin{array}{lll} (SL) : & (LS//SL) & (a_1) \quad (1 \sim 1) \\ (SSL) : & (LSS//SSL) & (a_2) \quad (1 \sim 2) \end{array}$$

وتنتج التشكلات الإيقاعية من تكرار كل من هذه الوحدات عدداً من المرات : كل وحدة تتضاعف تنتج تشكلاً مستقلاً (بحراً) . ثمة ، إذن ، أربعة بحور ، في الشعر الانكليزي ، فقط .

إلا أن الانكليزية تخلق وحدات أخرى ، ضمن الحدود التي يفرضها النموذج الرياضي . لكن هذه الوحدات لا تستخدم بطريقة $(\vec{PZ} \times N = Q)$ [حيث (PZ) وحدة جديدة ، و (N) عدد المرات التي تكررهما الوحدة الناتجة ، وحيث (Q) هي بحر متميز جديد] . وإنما ترد الوحدات الجديدة في سياق تكرار إحدى الوحدات الأربع الأساسية ، بالطريقة : $(\vec{SL} \times N + PZ = SL)$ مثلاً ، [حيث (PZ) وحدة جديدة ، لكن الناتج هو البحر الذي يتشكل بتكرار الوحدة (SL)] .

b (تختار الانكليزية ، أو الشعر الانكليزي (لتجاوز الحدود النابعة من النموذج الرياضي) من الاتجاهات الممكنة : الاتجاه (ط١) فقط . أي ان الشعر الانكليزي يسمح ، لكسر الرتبة النابعة من الانتظام المطلق ، بإدخال وحدة من الوحدات الأربع الأساسية ، أو وحدة جديدة ، في تشكّل إيقاعي ينتج من تكرار وحدة أساسية عدداً من المرات ، بالطريقة :

$(F \times N + M = F) \rightarrow \cdot$ [حيث (F) وحدة أساسية مثل (SL) و (M) وحدة أساسية أخرى أو وحدة جديدة] .

وتفرض الانكليزية حدوداً صارمة على عدد (M) الذي يمكن أن يضاف في سياق (F) ، فلا يمكن لنسبة (M) الى (F) في التشكل الإيقاعي أن تزيد على (٤٠٪) وإلا انقلب التشكل الى (M) . وفي الواقع ان هذه النسبة نادراً ما تصل هذا الحد الأقصى ، ويغلب أن تكون (١٠ – ٢٠٪) .
 c (لكن التغير الإيقاعي في الشعر الانكليزي ، أي إدخال (M) في سياق (F) ، يظل تغيراً : بمعنى أن الوحدة الدخيلة (M) يظل لها طابع الدخيل . ولا يُطوّر إدخالها بطريقة تجعله يخلق انتظاماً جديداً ، أو نسقاً جديداً ، ليس هو (M) وليس هو (F) ، بل تشكل متميز يمكن أن يرمز له به (R) .

توضح ما يقال هنا الأمثلة التالية : تُدخِل الانكليزية الوحدة (LS) في سياق التشكل (SL) هكذا :

$$\overrightarrow{SL} \quad SL \quad SL \quad LS \quad SL \quad SL \quad (1 ط c)$$

لكن إدخال (LS) هنا لا يخلق تشكلاً جديداً ، ولا يُطوّر الى انتظام جديد بالشكل التالي :

$$\overrightarrow{SL} \quad LS \quad SL \quad LS \quad SL \quad LS \quad (2 ط c)$$

d) تقتصر الانكليزية على (ط ١) في تطوير التشكلات الإيقاعية . فهي لا تكتنه الامكانيات التي يتيحها النموذج الرياضي بتنسيق ثلاث وحدات في تشكيلات إيقاعية لها أساس واضح في انتظامها ، لكنها تتضمن تنوعاً إيقاعياً شيقاً . وحتى حين تبرز الانكليزية ثلاث وحدات فإن ثمة عودة ، دائماً ، الى تغليب النموذج الأصلي للإيقاع (بالعودة الى تكرار وحدته المشكلة) ، إما في البيت ذاته ، أو في إطار الأبيات اللاحقة .

للنظام الانكليزي خصائص فرعية أخرى لن تناقش هنا ، لكن من المهم أن تؤكد حقيقة بسيطة : هي أن الخصائص المشار إليها في النقاط السابقة (d - a) توجد في التشكلات الإيقاعية المنمّاة من اعتماد المزدوجة (غير منبور ≠ منبور) . لكن الشعر الانكليزي نمتى إيقاعات أخرى لا تعتمد على مزدوجة أساسية بالطريقة المشار إليها هنا ، وإنما على عدد المقاطع المنبورة في البيت الشعري ، دون الاهتمام بالأنساق التي تنشأ من تبادل هذه المقاطع والمقاطع غير المنبورة ، وستناقش أسس هذا النمط الإيقاعي في فقرة قادمة .

٢٠-٢ لإيقاع الشعر اليوناني الخصائص الجذرية ذاتها التي اكتُشفت في إيقاع الشعر الانكليزي لكن الإيقاع اليوناني يطرح أسئلة خاصة به ، تنبع من كون معرفتنا به معرفة ناقصة ، ومن تعقد التشكلات فيه ، أحياناً ، لدرجة يستحيل معها التقرير بثقة تامة أنها تنسب الى فئة دون أخرى . وليس أدلّ على صعوبة وصف الإيقاع اليوناني ، من الطبيعة المتشابكة العويصة لوصف بول ماس (Paul Maas) له . ويعتبر ماس أدق من كتب عن الإيقاع اليوناني . ورغم ذلك فهو يعترف بصعوبة اكتشاف الطبيعة الأساسية لتتابع وزني معين في الشعر اليوناني . بل إن ماس ليؤكد حقيقة أهم : هي أن تحديد المكونات الصغرى للوزن يستحيل في كثير من الأحيان ، فيصعب تقرير كون مقطع ما قصيراً أو طويلاً^٧ . وإذا صعب مثل هذا التقرير استحالة طبعاً ، الحديث عن كون التتابع ينتسب الى بحر دون آخر .

لكن ماس يعترف ، رغم كل شيء ، بحقيقة جوهرية : هي أن معظم الأشكال الوزنية (metrical forms) يمكن أن تُقسّم الى تتابعات جذرية « متساوية إطلاقاً أو بالتقريب »^٨ . ومع أن ماس يحاول جاهداً عزل التتابعات الجذرية بطريقة تختلف عن المناهج التقليدية ، وتقلب النظرة السائدة الى هذه التتابعات ، فإن عمله لا يغير الحقيقة الأساسية التي يقررها

في المقطع المقتبس . والمقطع يعني ، ببساطة ، أن الشعر اليوناني ، بدوره ، يستغل الطريقة (ط ١) في تنمية الإيقاعات دون غيرها ، ومن هنا يسلم القول بأن ما يصدق على النظام الانكليزي ، من حيث اتجاهاته في تنمية الإيقاعات ، يصدق على اليوناني رغم فروق كثيرة بين النظامين في جزئيات أخرى . لكن دراسة ماس ذاتها تسمح أيضاً بالقول : إن الشعر اليوناني يكاد يقترب من استخدام حقيقي لـ (ط ٣) في تنمية إيقاعاته . ذلك أن في هذا الشعر ما يسميه ماس «الترجيع الخارجي» (external responsion) ^٩ . وهذا الترجيع يتخذ شكل «تكرار لكل وزني (مثل البيت، المقطع (strophe) الخ ... » ^{١٠} . ويبدو لهذا الكاتب أن ما يقصده ماس بالترجيع الخارجي هو صورة من صور (ط ٣) كما يحددها النموذج الرياضي ، وهو أقرب الى (ط ٣ - b) .

٢٠-٢-١ لكن الشعر اليوناني ، على الأقل كما تصفه النظرية العروضية (ماس وغيره) لا يفيد من (ط ٢) بشكليها إفادة حقيقية ، كما أن إفادته من (ط ٣) ليست كاملة . هذا على صعيد النظرية . لكن هذا الكاتب يعتقد أن الشعر نفسه ، أو الشعراء ، قد أنتجوا نماذج إيقاعية يمكن أن توصف باستخدام الطريقة (ط ٢) . إلا أن المنظرين للشعر اليوناني يخفقون في رؤية ذلك لأنهم ، فيما يبدو ، لا ينتبهون لوجود الطريقة (ط ٢) إطلاقاً ولكونها إمكانية من إمكانيات تطوير أشكال إيقاعية جديدة . ويعتقد هذا الكاتب أن هذه الظاهرة موجودة في الشعر الانكليزي أيضاً ، وأن المنظرين له أخفقوا كذلك في رؤيتها . إلا أن الأمثلة التي لدى كاتب البحث الآن لا تتعدى أصابع اليد الواحدة ^{١١} ، لذلك يفضل ألا يبدي رأياً واثقاً في الأمر الى أن تظهر نتائج الدراسة المدققة كون هذه الأمثلة جزءاً من واقع أكبر ، أو كونها حدوثات عارضة لا دلالة عميقة لها .

٢٠-٣ أما نظام الإيقاع في الشعر العربي فإنه ذو غنى مدهش أشارت إليه هذه الدراسة في الفصل الأول، ويؤكدده الآن النموذج الرياضي:

ذلك أن في الشعر العربي استغلالاً عميقاً للطرق التي يشير اليها النموذج كلها . ولئن كانت أمثلة (ط ٣) قليلة حتى الآن ، إن الأمثلة على (ط ١) و (ط ٢) بشكليها تتوفر بكثرة عجيبة . فالشعر العربي ، كما يوضح النموذج في الفصل الأول من الدراسة (الفقرات ٦ - ٨) ، يخلق التشكلات التي تنشأ من تكرار الوحدة - الأساس بالطريقة : $(\vec{F} \times N)$ مشكلاً البحور : المتقارب ، الهزج ، المتدارك ، الوجز ، التي تمثل تكرار الوحدات كما يلي : [(L) هنا تمثل (علن) و (S) تمثل (فا)] :

- 1- $\vec{LS} \quad LS \quad LS \quad LS \quad // \quad (LS \times 8)$
- 2- $LSS \quad LSS \quad // \quad (LSS \times 4)$
- 3- $SL \quad SL \quad SL \quad SL \quad // \quad (SL \times 8)$
- 4- $SSL \quad SSL \quad SSL \quad // \quad (SSL \times 6)$

كذلك يستغل الشعر العربي الامكانيات المتوفرة في (ط ٢) بشكليها (ط ٢ - a) و (ط ٢ - b) كما يظهر البحران : الطويل والبسيط ، في حالة الشكل الأول :

- 5- $\vec{LS} \quad LSS \quad LS \quad LSS \quad // \quad (م)$
- 6- $SSL \quad SL \quad SSL \quad SL \quad // \quad (م)$

حيث يخلق انتظام جديد من دخول وحدة في سياق وحدة أصليّة بتكرار حدوث الوحدة الدخيلة وبتشكيل بحر متميّز تماماً .

وكما تظهر البحور : المديد ، الرمل ، الخفيف ، والمنسرح ، في حالة الشكل الثاني ، (يورد هنا مثالان فقط) .

- 7- $\vec{SL} \quad SSL \quad SL/S \quad // \quad (م)$
- 8- $SL \quad SSSL \quad SL/S \quad // \quad (م)$

وبالإضافة الى هذه الأشكال يخلق الشعر العربي أنساقاً إيقاعية جديدة من جمع وحدتين مختلفتين ، دون تكرارهما ، في علاقة بسيطة مباشرة: يتكهن بها النموذج الرياضي بشكل بدهي . يظهر هذا في البحور : المضارع ، المجتث ، المقتضب .

(ط ٤) :

→ 9- LSSS LS // (م)

10- SSL SL/S // (م)

11- SSSL SL // (م)

ثم ينمي الشعر العربي إمكانية جديدة تتمثل في دخول وحدة أساسية في موضع محدد دائماً في سياق تشكله وحدة أساسية أخرى . أي أن المتشكل يتخذ الهيئة : $(G \times N + H)$ دائماً . ويظهر ذلك البحر السريع [في الشكل الذي يظهر به في هذه الدراسة ، فقرة (٨) حيث يُعطى السريع الشكل (٢١١/٢١١/٢١١ - ١)] .

→ 12- SSL SSL SL/S-S // (م)

وقد يُجسّد البحران الكامل والوافر إمكانيات جديدة استغلها الشعر العربي إذا حُلّلا بإحدى الطرق المشار إليها في الفقرة (٨) المذكورة ، إلا أن هذين البحرين يستحقان مناقشة مستقلة .

٢١ - يظهر من المناقشة السابقة أن الشعر العربي أعمق الأنظمة المدروسة في بلورته للامكانيات التي يتضمنها النموذج الرياضي أنساقاً إيقاعية حقيقية . وتفسر هذه الصفة فيه الغنى الإيقاعي المدهش الذي يكشف عنه هذا البحث ، والذي يدركه الباحث المدقق . واستغلال الشعر العربي لهذه الامكانيات قد يكون أتى على مراحل في تطوره ، لا دفعة واحدة.

ويؤكد هذا الاحتمال الحاجة الى دراسة تطور الإيقاع في الشعر العربي ، والتأريخ له ، ويترك لدى الباحث شعوراً قوياً بأن معرفتنا بتاريخ هذا الشعر لا يمكن أن تكون كاملة . واحتمال نشوئه وتبلور أشكاله الإيقاعية في القرن الخامس أو السادس احتمال بعيد ، لأن تطور الأشكال الإيقاعية أمر يستغرق قروناً عديدة كما يؤكد بقاء الأشكال الإيقاعية في الشعر الانكليزي على حالها قروناً ، والصورة التي يرسمها ماس لتطور أشكال الإيقاع في الشعر اليوناني ، وكما يؤكد ، أيضاً ، بقاء التشكلات التي حددها الخليل في الشعر العربي على حالها اثني عشر قرناً .

لا بد إذن من البحث الجاد المتقضي ، ومن البدء من جديد بتحليل الشعر العربي ، ولعلّ أولى الخطوات الصحيحة هي أن نمسح من أذهاننا ما تجذّر فيها من أن لإيقاع الشعر العربي صوراً محددة لا يخرج عنها ، ومن أن هذه الصور هي الصور الأصلية الوحيدة ، ومن أن الشعر العربي يبدأ بالشنفرى وامرىء القيس وجيليهما .

٢١ - ١ تبقى « لا بد » واحدة : لا بد أن نرفض الأحكام المتسرعة التي لا تقوم على فهم حقيقي للمكونات الإيقاعية في الأنظمة المختلفة ، هذه الأحكام التي تتخذ طابعاً من التعالي الفكري لا مسوغ له ، والتي تكثر في أعمال الدارسين الأوروبيين سواء منهم من كان مستشرقاً يعرف الشعر العربي ، أو باحثاً في الشعر الأوروبي لا يعرف الشعر العربي ، كما تكثر في النقد السطحي الذي يشنه كثير من الشعراء الشباب في العالم العربي نفسه ضد « رتبة » الإيقاع العربي . لا بد من الهدوء، والبحث الواعي الدقيق ، والاكتناه للجذور الحقيقية ، قبل إصدار الأحكام المطلقة الشمولية . وفي ضوء هذه الـ « لا بد » لا يمكن لهذا الكاتب إلا أن يشير باستغراب حقيقي الى رأي ماس ، وهو الباحث الجاد المنقّب، حين يقول إن كل الأنظمة الإيقاعية المعروفة في العالم ، « هي على مستوى

أحط ، من زاوية النظام الوزني العروضي ، (metric) من أقدم النماذج في الشعر اليوناني : البحر الهومييري الاثني عشري»^{١٣} . من المدهش أن باحثاً لا يعرف العربية ، ولغات أخرى كثيرة ، ولا يعرف شيئاً عن الشعر العربي إلا ما قرأه في « دائرة المعارف الإسلامية » وهو سطحي ثانوي القيمة ، يجد في نفسه القدرة — أكاد أقول الجرأة — على إصدار مثل هذا الحكم . ولا يغفر لماس أن في مقطعه التعبير « المعروفة لنا » «that are known to us» ، لأنه لا يؤكد أنه يقصد بـ « لنا » نفسه وما هو معروف له شخصياً ، من جهة ، ولأنه يذكر العروض العربي فيما بعد ، من جهة أخرى . وفي ضوء الدراسة المقارنة المقدمة في هذا البحث ، يظهر ادعاء ماس متسرعاً لا يسنده بحث علمي دقيق ، ويظل لذلك فارغاً لا قيمة له .

٢٢ — تكشف مقارنة الطرق (ط ١ ، ط ٢ ، ط ٣) حقيقة عميقة الدلالة : هي أن عنصر التوزيع الإيقاعي يتوفر في (ط ٢ ، ط ٣) بطبيعة تركيب التشكلات فيها . فكل تشكّل فيها يتألف من دخول وحدتين متغايرتين ، على الأقل ، في علاقات تتابعية . أي أن الانتظام فيها ليس مطلقاً وإنما هو في الواقع انتظام نسبي لأنه لا ينبع من تكرار الوحدة ذاتها . هذه الخصيصة تعني أن الرتبة الإيقاعية التي تنشأ بالضرورة من الانتظام المطلق في أي تشكّل نغمي ، تنتهي من (ط ٢ ، ط ٣) إلى حد كبير . أما (ط ١) فهي ، بطبيعة قيامها على تكرار الوحدة ذاتها عدداً من المرات، منبع للرتبة الإيقاعية وصورة للانتظام المطلق الذي يبدو أن الأذن البشرية تنفر منه .

وإذ يتقصى الباحث دلالات هذه الخصائص للطرق الثلاث ، تبرز له حقيقة أولية مهمة : هي أن (ط ٢ ، ط ٣) لا تفرضان حاجة ماسة إلى التغيير الإيقاعي على الشاعر الذي يبلور تجربته الشعرية فيها . أي أنهما

لا تقودان الى ضرورة الإبدال : إبدال وحيدة معينة في تشكّل إيقاعي معروف بوحدة أخرى . أما (ط ١) فإنها تتجه اتجاهاً آخر ، وتميل الى فرض عملية إبدال داخلي في محاولة لكسر الرتبة الإيقاعية الموروثة في بنيتها بشكل حتمي. ويتكهن النموذج الرياضي ذاته بأن التشكلات الإيقاعية المكونة بالطريقة (ط ١) هي أكثر التشكلات عرضة للتغيير ، الذي يتم بأن تدخل وحدة مختلفة مثل (M) في سياق تشكّل ينشأ من تكرار الوحدة (P) . وستظهر الدراسة أن معطيات الفاعلية الشعرية تؤكد سلامة هذا التكهن ، حين يبرز بوضوح أن البحور في الشعر الانكليزي مثلاً [وهي بحور من نوع (ط ١)] تتعرض للإبدال بكثرة. كما أن البحور وحيدة الصورة في الشعر العربي (الوجز مثل أعلى لذلك) تتعرض للإبدال بكثرة ، بينما تنتفي في البحور المكونة بالطريقة (ط ٢) (الطويل والبسيط مثلاً) عملية الإبدال . الحدود تبلغ ذروة صرامتها ، إذن ، في الأنظمة الإيقاعية التي تتصور البحر مؤلفاً من تكرار لوحدة معينة مثل (SL) أو (LS) . وفي هذه الصرامة أسر للقوى المبدعة في ذات الفنان الخالق ، وحصر لها ضمن أطر خارجية عنيدة . لكن الفاعلية الخلاقة عند الفنان تحاول ، دائماً ، أن تنطلق خارج الأطر مسبقة التصور ، الإيقاعية منها وغير الإيقاعية . ويخلق ذلك توتراً دائماً بين الفنان والأنظمة الإيقاعية في لغته . وبقدر ما يستطيع الفنان تجاوز الصرامة مع البقاء ، في الوقت نفسه ، في سياق الانتظام الذي يشكل جوهر الإيقاع في الأنظمة التي يسمح النموذج الرياضي بتشكيلها^{١٤} ، يكون غنى المعطيات النغمية المتبلورة في شعر لغة من اللغات . ويمكن هنا أن يتحدث المرء عن فعل «المقاومة» التي يضعها نظام معين في وجه الفنان الخالق . لكن ذلك ينسب الى النظام ، وهو شيء تخلقه الفاعلية الانسانية ، خصائص انسانية محضاً ، لذلك يفضل هذا الكاتب أن يتحدث عن قدرة الفنان على تجاوز صرامة الأنظمة الإيقاعية ، وأن ينسب بقاء الأنظمة على صورتها لمراحل ثقافية طويلة ، في أعمال

الفنان الواحد ، واعمال فناني مرحلة ما كلهم ، الى استسلام الفنان ذاته لحدود النظام (بالاضافة الى عوامل أخرى ستناقش) لا الى صرامة النظام نفسه وتحجّره . التحجّر ، بهذا التحديد ، خصيصة انسانية ، ومن المفضل أن نلصقها بالأنظمة نفسها أو باللغة نفسها .

٢٢-١ من الشيق أن الاتجاه الذي تتحرك فيه فاعلية التجاوز عند الفنان له طبيعة واحدة في أكثر من لغة . ويبدو ان هذه الطبيعة تتحدد، جذرياً، بالخصائص الداخلية لكل تشكّل إيقاعي متميز أي ان اتجاه التجاوز في شكل إيقاعي يقوم على تكرار الوحدة (SL) ، مثلاً ، يختلف عنه في تشكّل يقوم على تكرار الوحدة (SSL) . ويتكهن النموذج باتجاه التجاوز في كل بحر من البحور الأربعة الأساسية وحيدة الصورة . وتأتي معطيات الفاعلية الشعرية لتؤكد سلامة هذا التكهن .

يتكهن النموذج ، مثلاً ، بأن أكثر طرق التجاوز بداهة وطبيعية في البحر النابع من تكرار الوحدة (SL) هو إدخال وحدة أو أكثر من النوع الذي هو عكس لتركيب عنصرَيّ المزدوجة، أي من النوع (LS) ، (على أن تظل النسبة ضمن حدود معينة) . ويتلو هذا الاتجاه في التجاوز، من حيث درجة الامكان ، حلول وحدة أخرى لا تنتمي الى الوحدات الأربع الأولية لكنها تتصف بصفة أساسية هي كون نسبة (S ~ L) فيها = (١ ~ ١) كما هي الحال في (SL) . ويتلو هذا الاتجاه في التجاوز وخلق تغيير إيقاعي مُرضٍ ، مع البقاء ضمن أطر الانتظام ، إدخال الوحدة (SSL)^{١٥} في سياق التشكّل ($\overrightarrow{SL} \times N$) . ثم يأتي في الدرجة الرابعة إدخال الوحدة (SSL) .

٢٢-٢ بدراسة إيقاع الشعر الانكليزي ، يظهر بوضوح أن اتجاه التجاوز في البحر المسمى iambic يؤكد سلامة التكهن . يتألف الأيامبيك من (\overrightarrow{u} / XN) [حيث (u) = مقطعاً غير منبور و (/) = مقطعاً

منبوراً [. ويمكن فيه إدخال وحدات أخرى دون الإخلال بطبيعته الإيقاعية . وتؤكد الدراسات المدققة أن الوحدة التي تدخل في سياق الأياميك ببداية أعظم ، وصورة طبيعية أكثر ، ونسبة أعلى ، هي الوحدة ($\overrightarrow{u} /$) أي وحدة البحر الـ (trochaic) . يقول باحث معاصر:

« في الأياميك العشري، أكثر أنواع الإبدال من القدم الأيامي شيعاً هو إبدال القدم التروكي ($\overrightarrow{u} /$) ويتلوه في الشيع القدم الأيوني ($\overrightarrow{u} / \overrightarrow{u}$) وهذا ذو دلالة ، لأن التروكي والأيوني يحفظان النسبة واحد الى واحد بين [المقاطع] المنبورة والمهملة (slacks) . أما الأنايبست ($\overrightarrow{u} / \overrightarrow{u}$) فهو أكثر ندرة لأنه ثلاثي المقاطع ويخلق تغييراً من الثنائية الى الثلاثية » ١٦ .

٢٢-٢-١ لعلّ هذه النتيجة أن تدهش الباحث ، لكنها في الواقع ، طبيعية ، بل حتمية . إلا أن حتميتها ترتبط بشروط محددة يبدو أنّ أكثرها أهمية عامل ينبع من طبيعة النظام الإيقاعي الذي يطوّره الشعر في لغة من اللغات ، من جهة ، ومن بنية الثقافة في مرحلة معينة ، من جهة أخرى . وليس أدلّ على سلامة النقطة المطروحة هنا من حقيقة مشيرة جداً تتجلى بعد اكتناه الشعر العربي في عصوره المختلفة . إن النموذج الرياضي ، كما ظهر ، يتكهن بأن الإبدال الموصوف سابقاً صفة أساسية في البحور وحيدة الصورة . ويبلور الشعر الانكليزي هذه الصفة في تركيبه بوضوح باهر . ويتوقع الباحث ، طبعاً ، أن يصدق الشيء نفسه على البحور وحيدة الصورة في الشعر العربي . لكن الدراسة المتقسية المتأنية تفاجئنا بنتيجة غريبة : هي أن الشعر العربي ، على الأقل بعد التحليل ، لا يبلور الخصيصة المذكورة في تركيبه . أي أن البحور وحيدة الصورة فيه ليست عرضة لعملية الإبدال الموصوفة . وهذه نتيجة غريبة لأنها تظهر أن الشعر العربي يخرج خروجاً تاماً على معطيات النموذج

الرياضي . ويمكن لهذه النتيجة أن تشكك الباحث في سلامة النموذج وصدق معطياته . لكن الباحث المتأني سرعان ما تثيره حقيقة أخرى ليست أقلّ غرابة : هي أن الشعر العربي لا يخرج على معطيات النموذج الرياضي في كل عصوره ، بل إنه يبلور معطيات النموذج في العصر الحاضر . وتنجلي الحقيقة المذكورة بوضوح حين يكتنه الباحث التركيب الإيقاعي للشعر الأحادي (الحر) الذي تنتجه الثقافة العربية المعاصرة . في هذا الشعر تخضع البحور وحيدة الصورة لعملية الإبدال الموصوفة أعلاه ، ويتخذ تركيب إيقاعي من الشكل $(\vec{SL} \times N)$ طبيعةً جديدةً لم يتخذها من قبل هي $(\vec{SL} \times N + M)$: أي أن بحراً يتألف من تكرار وحدة مثل (فا ← علف) تدخل في تركيبه الجديد وحدة مثل (علف ← فا) . وتفاجيء هذه الحقيقة الباحث مفاجأةً ضوء كاشف ساطع ، ويظهر له أن الشعر العربي ، إذن ، يستجيب لمعطيات النموذج الرياضي . لكن الباحث يسأل : ما السرّ في ذلك ؟ ما السرّ في أن الشعر العربي خلال عصوره يحافظ على صفاء البحور وحيدة الصورة ، لكنه فجأةً ، بعد الحرب العالمية الثانية ، يبدأ بالتغيّر ويُلغى صفاء هذه البحور ، إذ تدخل فيها وحدات أخرى ؟

وفي محاولة اكتناه هذا السر ، ينبغي أن يتذكر الباحث أن ظاهرة الإبدال الأساسية في الشعر الانكليزي والشعر اليوناني ، وأن كلا الشعرين يقوم أساساً على نظام إيقاعي يتألف كله من بحور وحيدة الصورة تتشكل بالطريقة (ط ١) . ويسأل فوراً : هل لتشكيل البحور بالطريقة (ط ١) دون غيرها في نظام إيقاعي ما علاقة بتبلور ظاهرة الإبدال فيها ؟ ويفاجأ الباحث من جديد بظاهرة غريبة : هي أن ظاهرة الإبدال في الشعر العربي تتبلور في عصر من عصوره فور قيام النظام الإيقاعي فيه على بحور تتشكل بالطريقة (ط ١) دون غيرها . أي أن الإبدال يدخل الشعر العربي بعد أن يتجه الشعراء الى بحور وحيدة الصورة ويكتفوا بها ويتخلوا

عن البحور الأخرى التي تنشأ من تبادل الوحدات المتغيرة بالطريقة (ط ٢) . ومن المعروف أن الشعر الحر يقوم على البحور الصافية أو وحيدة الصورة دون غيرها .

في هذه الحقيقة إشارة الى أن ظاهرة الابدال تصبح حتمية حين يقوم النظام الإيقاعي على بحور وحيدة الصورة . لكن ظاهرة الابدال ترتبط أيضاً بعوامل ثقافية : مثل علاقة الشاعر بالتراث ، أو نظرة المجموعة البشرية الى تراثها . في الانكليزية ليس هناك من إصرار في الشعر على الكتابة بالأوزان التراثية فقط بصورها ذاتها وتركيبها الصارم ذاته . لذلك تبلغ ظاهرة الابدال حداً أقصى في الشعر الانكليزي . أما في الشعر العربي، بعد الخليل على الأقل ، فيبدو ان الاتجاه الى الاحتفاظ بالأوزان بصورها الموروثة كان اتجاهاً قوياً .

لكن ارتباط ظاهرة الابدال بقيام النظام الإيقاعي على البحور وحيدة الصورة يُشعر أيضاً بأن النظام الإيقاعي الذي يحتوي بحوراً من النوع (ط ٢ ، ط ٣) يجعل الحاجة الى التغيير والابدال ، إيقاعياً ، ضعيفة جداً ، بل إنه قد يعدمها . وقد يشير هذا الى أن احتفاظ البحور وحيدة الصورة بتركيبها ذاته خلال عصور من الفاعلية الشعرية في العربية لا يعود الى التمسك بالتراث فقط ، وإنما ينبع من طبيعة النظام الإيقاعي للشعر العربي ذاته . ذلك أن الشاعر العربي يتحرك ، على مستوى الخلق الشعري ، في مجال إيقاعي تتوفر فيه إمكانيات إيقاعية كثيرة ومتغيرة . ويبدو أن ثمة تناسباً رياضياً بين توفر التشكلات الإيقاعية المتغيرة [بعضها من النوع (ط ١) وبعضها من النوع (ط ٢) و (ط ٣)] وبين اتجاه الشاعر الى كسر الحدود الصارمة في الفئة (ط ١) من البحور . بل إن وفرة التشكلات قد يؤدي الى انتفاء إحساس الشاعر بأن لها حدوداً صارمة ، ويؤدي ذلك ، بدوره ، الى انعدام الخروج على التركيب الشائع لهذه التشكلات . وقد يكون التناسب الرياضي المذكور مرتبطاً بدرجة التركيز

في نشاط الفاعلية الشعرية على فئة معلنة أو عدد معين من البحور . وكلما اشتدت درجة التركيز ، صارت عملية الابدال أكثر طبيعية وأشد حتمية .

٢٢-٢-٢ يأتي كشف تطور البحور وحيدة الصورة ، في الشعر العربي كشفاً جوهري الأهمية ، لا لأنه يفسر الظواهر الموجودة في الشعر الأحادي (الحر) فقط ، كما ستظهر الدراسة ، بل لأنه قد يعين كذلك ، على اكتناه تطور التشكلات الإيقاعية في الشعر العربي قبل التحليل . من الشيق مثلاً أن ثمة محوراً أربعة بلغت درجة التركيز عليها في الشعر الجاهلي حداً أقصى ، وأن اثنين من هذه البحور ، على الأقل ، هما من الفئة (ط ٢) . وهذه الفئة بطبيعتها ، تنفي ضرورة عملية الابدال وتميل الى اتخاذ شكل ثابت . لكن هذين البحرين (الطويل والبسيط) يقبلان في الشعر الجاهلي تحولات شيقة تختفي منها في مراحل متأخرة ، خصوصاً بعد أن وضع التحليل نظامه . ولعل قبول الطويل اتخاذ وحدته الثانية الشكل (— — — ه —) والشكل (— — — ه —) واتخاذ وحدته الأخيرة الشكل (— — — ه —) والشكل (— — ه) ، أحياناً ، مرتبط بعمق بظاهرة التركيز المشار إليها هنا .

وظاهرة التركيز تشعر بضرورة طرح أسئلة جديدة حول تطور التشكلات الإيقاعية في الشعر العربي : هل وجدت كلها معاً ؟ هل وجد عدد قليل منها في مرحلة معينة ثم تطور بعضها في مراحل تالية ؟ ولعل دراسة تطور الأنساق المختلفة لكل بحر وربط تحولاته بما يحدث في البحور الأخرى أن تقود ، يوماً ، الى فهم التطور التاريخي لإيقاع الشعر العربي فهماً أعمق من فهمنا له الآن .

٢٢-٢-٣ ينبغي أن يُسأل الآن : ماذا عن البحور وحيدة الصورة قبل التحليل : هل احتفظت بشكل واحد دائماً ؟ ورغم صعوبة تقديم إجابة دقيقة ، فإن من الممكن أن يقال إن بحراً واحداً ، على الأقل ،

خضع لعملية الإبدال الموصوفة أعلاه ، هذا البحر هو الرجز الذي يروى أن التغيرات فيه بلغت حداً جعل العرب يسمونه حمار الشعراء . وليس أدل على سلامة التفسير المقدم في هذا البحث لظاهرة الإبدال وحتميتها من قصيدة عبيد بن الأبرص المحللة في الفصل الأول من هذا البحث . لقد ظهر هناك أن هذه القصيدة تقوم على التشكل الإيقاعي (٤/٣ ، ٤/٤) وأنها تستغل الامكانيات الإيقاعية الممكنة في هذا التشكل بغنى مدهش . ويمكن ، في الواقع ، أن يعبر عن هذه الفكرة ، بالقول : إن القصيدة تقوم على بحر وحيد الصورة لكن ظاهرة الإبدال تتبلور فيها الى حد بعيد كما لم تتبلور في قصيدة أخرى بعد قيام نظام الخليل . وقد يكون ذلك لأن التركيز على الرجز كان كبيراً في المرحلة الثقافية التي أنتجت فيها القصيدة^{١٧}، وقد يعين هذا على تحديد مرحلة انتاجها بعد دراسة التشكلات الإيقاعية السائدة دراسة تاريخية .

أما البحور وحيدة الصورة الأخرى : (المتدارك ، المتقارب ، الهزج) فإن قلة ظاهرة الإبدال فيها ليست صعبة التفسير : المتدارك ، تبعاً لعمل الخليل ، لم يوجد في الشعر الجاهلي^{١٨} ، والمتقارب تقل أمثله ، وكذلك الهزج . ولعل في ذلك ، وفي توفر الإيقاعات من الفئة (ط ٢) ، ما يفسر ندرة التغيرات التي طرأت على هذه البحور .

٢٢-٣ أما في الشعر الأحادي (الحر) فإن ظاهرة الإبدال الموصوفة تصل أبعاداً شيقة . ويرتبط ذلك ، كما أشارت الدراسة ، بطبيعة النظام الإيقاعي في الشعر الأحادي ، كما يرتبط بعوامل ثقافية . ومن المثير أن يلاحظ أن التجاوز ، أو الإبدال، يتبلور بصورته الأعمق في انتاج الشعراء الذين يميز أعمالهم وتركيبهم الفكري الثقافي إصراراً واعٍ على التجديد الفعلي ، والثورة الجذرية على الصورة المتحجرة للتراث . وأبرز هؤلاء ، في رأي هذا الكاتب ، أدونيس^{١٩} .

أما الشعراء الذين فهموا جدّة الشعر الأحادي على أنها انتقال من نظام البيت الثنائي التركيب الى بيت أحادي التركيب ، يتغير عدد التفعيلات فيه بحرية ، وحسب ، فإن هذا الاتجاه في التجاوز لم يتبلور بعد في إنتاجهم . ولتأكيد سلامة هذه الملاحظة ، يحسن ، الآن ، دراسة الصورة الإيقاعية للمتدارك في عدد من قصائد أدونيس :

٢٢-٣-١ لعل أول الأمثلة التي تستحق أن نُقتبس قصيدة لأدونيس نوقشت في الفصل الأول من هذا البحث . والقصيدة ، بصدفة غريبة ، من المتدارك ، واتجاه التغير فيها هو إدخال (—هـ/هـ) في سياق (—هـ/هـ) . من الشيق أن القصيدة والتغير نوقشا قبل أن يتنبه هذا الكاتب الى مداليل هذا التغير وكونه طبيعياً ، وقبل أن يخطر له تركيب النموذج الرياضي المقترح واستقصاء امكانياته التكهنية . وقد جاء إدخال (—هـ/هـ) في هذه القصيدة في نهاية التشكل الإيقاعي^{٢٠} . لكن إدخالها في سياق التشكل ، في مواضع متغيرة فيه ، يحدث أيضاً في شعر أدونيس ، وبوفرة دالة ، كما توضح الأمثلة التالية :

٢٢-٣-٢ « الدهشة الأسيرة » :

« ذاهب أتفياً بين البراعم والعشب ، أبني جزيره^{٢١}
أصل الغصن بالشطوط^{٢٢}
واذا ضاعت المرافىء واسودّت الخطوط^{٢٣}
ألبس الدهشة الأسيره^{٢٤}
في جناح الفراشه^{٢٥}

خلف حصن السنابل والضوء في موطن الهشاشه^{٢٦} » .

هذه القصيدة القصيرة تبلغ في تشكلها الإيقاعي درجة من التعقيد والغنى كبيرة . الوحدة الإيقاعية الأساسية هي (فاعلن) ، ويتألف البيت من تكرار لها . لكن التغير المشار اليه في مثل (١) يحدث هنا ، اذ تدخل

(علن فا) في التشكل الإيقاعي في آخر وحدة (الشطوط ، الأسيرة ،
الهشاشة) . إلا أن ذروة التحولات تأتي في البيت الثالث ، الذي يبدأ
بـ (عَـاتُنْ) متلوة بـ (فاعلن) ، وفجأة يحدث تحول جذري إذ
تأتي (علن فا) أولى ، ثم (علن فا) ثانية ، ثم (علن فا) ثالثة ، ثم
قرار نهائي من الشكل (—هـهـ) ، أي أن البيت تغلب عليه (علن فا)
ويخرج عن حركة الإيقاع الأساسية : تكرار (فاعلن) .

هل لهذا التغير الإيقاعي الحاسم دلالة حيوية ؟ يبدو لهذا الكاتب أن
مثل هذه الدلالة موجودة وأن تغير الحركة الإيقاعية ليس فعلاً عابثاً ،
ولأنما هو ارتفاع الى ذروة في الحركة الداخلية للقصيدة . فالبيتان السابقان
ينسربان ، هادئين ، في حركة نغمية جذورها في الحركة النفسية ذاتها :
الذهاب الهادئ للاستراحة في فيء البراعم والعشب، السلام النفسي العميق،
الانسياب مع أشياء العالم والألفة بين الشاعر وبينها : هو يذهب الى فيئها
وهي تستقبل مجيئه بنعومة وهدوء . ثم تأتي حركة البيت الثاني أقل
انسياباً ، وأقل هدوءاً ، إذ ان هناك فعلاً وحركة ، في مقابل التفيؤ
الذي ليس حركة عنيفة أو فعلاً . البيت الثاني حركة وصل لشيء بشيء،
حركة بين الغصن والشط وربط بينهما . هنا تغير الإيقاع من (—هـ—هـ)
بتماديها وانسيابها الى (—هـ—هـ) بالقوة المفاجئة التي تنبع من وجود
النواة (—هـ) تالية لـ (—هـ) قبلها ، تتابع نواتين من (—هـ) ،
هكذا ، يخلق حركة عنف مفاجيء ؛ لكن الانسياب الأساسي وجو
السلام مع الأشياء والنفس ما يزال سائداً . فجأة يتعكر السلام ، تنقلب
الأشياء ، وتغيب القدرة على التناغم مع أشياء الطبيعة : فالمرافىء تضيع،
والخطوط تسود . ويتبلور هذا الاعتكار في التحول الإيقاعي الرائع من
(—هـ—هـ/هـ—هـ) الى تتابع متكرر لـ (—هـ/هـ) في ثلاث وحدات
متتالية لا تنتهي بالقرار نفسه الذي انتهت به (—هـ—هـ) في البيت
السابق ، ولأنما بعنصر آخر ممطوط (—هـهـ) يجسد التغير التام للحركة

الداخلية للموقف الشعري وتعقد بنية الوجود النفسي في عالم الأشياء . لكن الاعتكار إذ يحدث ، وتسود الخطوط وتضيق المرافىء ، فإنه لا يهز قدرة الشاعر على تحقيق التناغم مع العالم الذي يألفه . وتتجسد هذه الحقيقة بغنى وسلاسة في حقيقة أن حركة الإيقاع تعود الى ما كانت عليه قبل ضياع المرافىء واسوداد الخطوط ، تعود الى (هـ — هـ — هـ) متلوة ب (هـ — هـ — هـ) ثم (هـ — هـ — هـ) ، تماماً كما كانت في البيت السابق لاعتكار العالم . أي أن الشاعر ما يزال في إطار الموقف النفسي ذاته ، له القدرة ، رغم اعتكار مفاجيء ، على التواصل بأشياء الوجود ، ابتداء من التفيؤ في ظل البراعم والعشب الى لبس الدهشة الأسيرة في جناح القراشة . ويأتي قرار الحركة النفسية في قرار إيقاعي رائع يؤكد ، عبر تكرار حركية الإيقاع النابعة من (فاعلن) عدداً أكبر من المرات ، أن الحصيلة النهائية ليست اعتكاراً وضيقاً ، بل هي استمرار وتأكيد للموقف الأساسي : التواصل مع أشياء الوجود والاتحاد بها في سلام وأمن وتناغم مطاق ، رغم تغير الإيقاع في النهاية الى (هـ — هـ — هـ) في « الهشاشة » ، لأن « موطن الهشاشة » ليس صلباً ، كامل التشكل ، نهائياً ، وإنما هو حضور دائم للتحويلات والطراوة : أي أن عدم تصلب الإيقاع على شكل واحد ، وتحوّله ، بهشاشة غنية ، من تشكّل أساسي شبه متكامل [تكرار (فاعلن) ٥ مرات] الى شكل جديد (هـ — هـ — هـ) هما تعميق لطبيعة الطراوة والقدرة على التحول التي يمتلكها « موطن الهشاشة » ذاته ، الإيقاع هنا تجسّد مطلق لما في بنية القصيدة من حركية وحيوية ، وانسراب واستسلام ، وأمان ولانهاية ^{٢٢} . الإيقاع هنا مركّب معنوي دلالي .

٢٢ — ٣ — ٣ : « شجرة النهار والليل » :

في هذه القصيدة تجسّد آخر لقدرة الإيقاع وتغيّر حركته على تجسيد الحيوية الداخلية لبنية التجربة الشعرية وتعقد الحيوط التي تنسجها .

ويكتفى بهذه الإشارة ، هنا ، والتنبيه على التغيرات مع تحليل بسيط غير متقصر ، لأن الغرض ليس النقد التطبيقي :
(الكلمات المؤكدة تحولات الى (هـ — هـ — هـ) .

« قبل أن يأتي النهار ، أجيء
قبل أن يتساءل عن شمسه أضيء »

ثم البيت : « وتجيء الأشجار راكضة خلفي وتمشي في ظلي الأكام »
(ويفضل أن يعتبر من الخفيف) .

ثم تبني في وجهي الأوهام (الخفيف أيضاً)
جزراً وقلاعاً من الصمت يجهل أبوابها الكلام « ٢٣ .

[التغير الى (عِلْتُنْ) (عِلْتُنْ) هنا ذو دلالة عميقة ، لأن
الحركة القوية في البيت السابق تتلى بـ (هـ — هـ) ثم (هـ — هـ — هـ)
ثم تنتصب فجأة الوحدة (ه — ه — ه) بالألف العالية الممدودة في (قلا)
وألف أخرى في (عاً) مجسّدين حركة الانتصاب في وجه الشاعر للجدران
والقلاع العالية المغلقة] .

وفور عودة السلام الى الذات والتواصل مع الأشياء تعود حركة الإيقاع
الى انتظامها الطبيعي ، ويأتي الخفيف تاماً في الأبيات كلها، دون اعتكار
أو بلبلة أو تغيير :

« ويضيء الليل الصديق وتنسى
نفسها في فراشي الأيام
ثم ، إذ تسقط الينابيع في صدري
وترخي أزرارها وتنام
أوقظ الماء والمرايا وأجلو
مثلها صفحة الرؤى وأنا م » ٢٤

هنا يصبح تغير الإيقاع جزءاً من فاعلية التصوّر الكلي للتجربة الشعرية. ومن الواضح أن تطبيق المنهج العروضي في الدراسة (أو منهج متعسف كمنهج نازك الملائكة التي تصر على « سلامة » الوزن واتخاذ الشكل نفسه في كل بيت) يقضي على هذا البعد الآخر للقصيدة الحديثة الذي يتبلور في شعر أدونيس أكثر من أي شاعر عربي آخر .

٢٢-٤ لأن غرض هذا البحث ليس التقصي، بل التنظير ، يُكتفى بالأمثلة السابقة على دخول (ه-ه-ه) في سياق (ه-ه-ه) في الشعر الأحادي . أما عن دخول (ه-ه-ه-ه) في سياق (ه-ه-ه-ه) ودخول (ه-ه-ه-ه) في سياق (ه-ه-ه-ه-ه) و (ه-ه-ه-ه-ه-ه) في سياق (ه-ه-ه-ه-ه-ه-ه) فلن يقال الكثير هنا . ويلاحظ أن دخول (ه-ه-ه-ه-ه) في سياق (ه-ه-ه-ه-ه-ه) هو ، من حيث النسبة العددية ، أكثر الأنماط حدوثاً بعد النمط المناقش سابقاً [دخول (ه-ه-ه-ه) في سياق (ه-ه-ه-ه-ه)] . ومن الشيق أن اتجاه التغير الأسهل هو دخول وحدة تبدأ ب (ه-ه-ه) في سياق وحدة تنتهي بها . ولعل لذلك ارتباطاً بطبيعة التأليف الموسيقي والاستجابة الانسانية للأنساق الإيقاعية في الطبيعة . في حالة الشعر العربي قد يكون ذلك أيضاً تجسيدا لميل الأذن العربية عن تتابع أربع نوى من النوع (ه-ه) وهو ما يحدث حين تدخل (ه-ه-ه-ه-ه) أو (ه-ه-ه-ه) في سياق (ه-ه-ه-ه-ه-ه) و (ه-ه-ه-ه-ه) على التوالي .

دخول (ه-ه-ه-ه-ه) أو (ه-ه-ه-ه-ه-ه) في سياق (ه-ه-ه-ه-ه) قليل حتى الآن في الشعر الأحادي ، لكن النموذج الرياضي يتكهن بأنه لا بد أن يصبح سمة إيقاعية متميزة في هذا الشعر ، إلا إذا بدأ استخدام الأبحر الممزوجة والمتغايرة إيقاعياً على نطاق واسع . ولعل من الشيق أن أمثلة هذا الدخول ترد أيضاً في شعر أدونيس أكثر من غيره^{٢٥} . ويحدث ذلك في التشكيلين التاليين من قصيدة « الصقر » :

٢٢ - ٤ - ١ « أعرف أن أجرح الرمل أزرع في جرحه النخيل »

[يلاحظ هنا اجتماع دخول (ه - ه - ه - ه) و (ه - ه - ه) معاً في سياق (ه - ه - ه) .

« أعرف أن أبعث الفضاء القتيل »^{٢٦} .

وهنا يزداد التشكل تعقيداً ، إذ أن الوحدة (فاعل) ترد مرة واحدة فقط ، وترد (ه - ه - ه - ه) مرة ، بينما ترد (ه - ه - ه) مرتين . قد يقال هنا : إن التشكل الأساسي هو تكرار (ه - ه - ه) وان (ه - ه - ه) و (ه - ه - ه - ه) دخلتا في سياقها . وهذا وصف سليم ، لكن أخذ البيت في سياق القصيدة الكلي يرجح طريقة الوصف الأولى .

وتدخل (ه - ه - ه) و (ه - ه - ه - ه / ه - ه) في سياق (ه - ه - ه) في التشكل التالي :

٢٢ - ٤ - ٢ « ودمي جبرها وأعماقي البسيطة »

ويبلغ مزج الوحدات كثافة عميقة في تشكلات يمكن أن توصف بأنها مزج لبحرين لا إدخال لوحدة في سياق وحدة ، مثل :

٢٢ - ٤ - ٣ « فارس عاشق الخطي

أقرأ الخطوة والعشب والنخيل وأفقا

نسجته التنهيدات القصيره

حيث لا يهدأ الحريق

حيث لا تنتهي الخطوات الأميره »^{٢٧}

لكن هذا التداخل سيكون موضع دراسة في بحث يأتي ، ولا ضرورة لتقصيه هنا .

ثمة مثل آخر عند أدونيس في القصيدة نفسها على دخول (هـ-هـ-هـ-هـ) و (هـ-هـ-هـ-هـ) في سياق (هـ-هـ-هـ-هـ) :

« ألمح نهراً يسافر يكبو وينهض في رأسي البعيد »

ومن الملاحظ أنه في الأمثلة المقتبسة تأتي (هـ-هـ-هـ-هـ) في أول التشكل الإيقاعي^{٢٨} ، وقد يكون لدى أدونيس أمثلة كثيرة ترد فيها (هـ-هـ-هـ-هـ) في وسط التشكل الإيقاعي ، لكن هذا لن يتقصى هنا، ويكتفى بالمثل التالي :

٢٢-٤-٤ « كلنا في بلادي فصلي كلنا نمنح الأحذية »^{٢٩}

٢٢-٥ أما دخول (هـ-هـ-هـ-هـ) في سياق (هـ-هـ-هـ-هـ) فهو قليل جداً إلا في نهاية البيت، لكن العثور على أمثلة له ليس صعباً، خصوصاً إذا اعتبر البيت شكلاً يتجاوز التقسيمات التي يتخذها على الصفحة مطبوعاً، ونُظِر إليه من وجهة نظر الإلقاء والتلقي السمعي ، كما في المثل التالي من أدونيس :

٢٢-٥-١ « نمنح منها راية وجيشاً

نغزو به سماءك السوداء »^{٣٠}

ليس في الكتلة الأولى ما يمنع اعتبارها جزءاً من الثانية واعتبار الكتلتين بيتاً واحداً. ويظهر عندها ورود (هـ-هـ-هـ-هـ) في سياق (هـ-هـ-هـ-هـ) بوضوح . ومن الشيق أن أدونيس يفعل هذا بالضبط ، فرد لديه (هـ-هـ-هـ-هـ) في سياق (هـ-هـ-هـ-هـ) في كتلة تشكّل، على الصفحة أيضاً ، بيتاً واحداً :

« أحضنها أضربها أغني : هاها هلا هلال »^{٣١} .

٢٢-٦ يمكن أن يشار الآن الى أن ورود (هـ-هـ-هـ-هـ) في سياق

(- - - - -) هو أقل الظواهر حدوثاً ، وقد يكون ذلك طبيعياً
 لكون (- - - - -) جزءاً من (- - - - -) . لكن ذلك حين
 يحدث يُطوّر في الشعر العربي الى تشكيل جديد له انتظامه الخاص ،
 كما هو واضح في البسيط . ومن جديد يرد هذا في شعر أدونيس بشكل
 يخرج على البسيط ويتحول الى نسق متكامل يتكرر عبر القصيدة كلها ،
 كما في المثل التالي :

٢٢-٦-١ « طاغٍ ، أدحرج تاريخي وأذبحه على يدي، وأحييه ،

ولي زمن أقوده وصباحات أعذبها ،

أعطي لها الليل ، أعطيتها السراب ، ولي

ظل ملأت به أرضي

يطول ، يرى ، ينحصر ، يحرق ماضيه ويحترق

مثلي

ونحيا معاً نمشي معاً وعلى

شفاهنا لغة خضراء واحدة

لكن أمام الضحى والموت نفترق » ٢٢

٢٢-٧ أما حدوث (- - - - -) في سياق (- - - - -)

فقد نوقش في الفصل الأول من هذه الدراسة وذكرت أمثلة له من
 صلاح عبد الصبور وعبيد بن الأبرص . وفي وروده عند عبيد دلالات
 مهمة قد تناقش فيما بعد ، ويكتفى بهذه الأمثلة في هذا المجال .

٢٣ - لعلّ في معطيات النموذج الرياضي المركب هنا ، وفي قدرته
 على التكهن بالتغيرات التي تطرأ على التشكلات الإيقاعية ، ونسبها ،
 وحدوث ما يتكهن به في الشعر الانكليزي ، واليوناني والعربي ، دليلاً
 على أن النظرة التقليدية الى الإيقاع ووجوب ثبات صورته تقوم على تعسف
 نظري وفهم خارجي قاصر لمكونات الإيقاع الشعري . ومن المدهش أن

يبلغ التعنت في رفض التغيرات الطبيعية الدرجة التي يصلها في تناول فارك الملائكة للشعر الأحادي (الحر) . وتبلغ دهشة الباحث ذروتها حين تسمح الملائكة لنفسها باستخدام تعبيرات « أستاذة » تعليمية تناقض أبسط شروط البحث العلمي الرصين . فالملائكة لا تقتصر على اعتبار قانون أذنها الخاصة « قانون الأذن العربية »^{٣٣} ، وتوجيه التهم بالجهل وانعدام الحس الموسيقي الى عدد من الشعراء ، بل إنها تذهب الى حد أن تعلن « فليتبدر كل شاعر هذا »^{٣٤} . وفي هذه الجرأة على الأمر ، والاقتراب من الوعيد ، غياب مطلق لأبسط ما ينبغي أن يتصف به الباحث الجاد .

وعمل الملائكة يقوم غالباً على قوانين سنتها هي للشعراء ونسبتها دون مبرر علمي لقواعد الشعر العربي ، وطبيعة الأذن العربية ، وهي في مواضع تنفي إمكانية ورود تشكلات إيقاعية يقرر الخليل والعروضيون إمكانية ورودها في الشعر العربي . فهي تنفي إمكانية ورود (مفعولن) في ضرب السريع على الإطلاق^{٣٥} وتقرر أن ذلك « بحسب قواعد العروض العربي » . وهذا ، ببساطة ، رأي لها ، لا علاقة له بما يقرره الخليل . الخليل يقرر أن (مفعولن) ترد في ضرب السريع ويعطي المثل التالي :

« يا صاحبي رحلي أقلأً عذلي »

هل رأي الملائكة نتيجة لجهل بعمل الخليل ، أم انه تعنت وإنكار لصحته ؟ ومهما كان الجواب ، فهل لعملها أسس علمية صحيحة ؟

ثم إن الملائكة تقرر ان البحر السريع يتألف من : (مستفعلن مستفعلن فاعلن) ، وتبني على ذلك نتائج خطيرة حول ما « ينبغي للشاعر أن يتذكره » . والحقيقة هي أن الخليل اعتبر السريع مؤلفاً من :

(مستفعلن مستفعلن مفعولات)

وأن في الشعر العربي أمثلة على ورود السريع كما يلي^{٣٦} :

- (مستفعلن مستفعلن مفعولات)
(مستفعلن مستفعلن مفعولان)
(مستفعلن مستفعلن فاعلن / فاعلان)
(مستفعلن مستفعلن فعلن)
(مستفعلن مستفعلن فعلن)

فإلام تستند الملائكة في عملها ؟ وهل يمكن أن تؤخذ آراؤها بشكل جدي مع هذا الجهل لأشياء بسيطة في العروض العربي ؟ ثم إن في عمل الملائكة تسرعاً كبيراً وانعداماً للحرص على المصطلح العلمي غريباً . تحدد الملائكة « البحور المزوجة » بأنها :

« هي التي يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة على أن تتكرر إحدى التفعيلات »^{٣٧} وليس هذا وصفاً دقيقاً للبحرين السريع والوافر اللذين تعتبرهما بحرين ممزوجين ، إذ ماذا يحدث إذا كررنا إحدى التفعيلتين في السريع كما يلي :

(مستفعلن فاعلن فاعلن)

وفي الوافر كما يلي :

(مفاعيلن فاعولن فاعولن)

أنتج لدينا البحران اللذان عرفهما العرب : الوافر والسريع ؟ الجواب بالنفي ، ويرجع الخلط الى عدم تنبه الملائكة الى خطأ صياغتها « أن تكرر إحدى التفعيلات » . وفي هذا التسرع الذي يظهر درجة من اللامبالاة تستغرب ، تبرير للشك في شرعية عمل الملائكة كله .

لكن عمل الملائكة يبلغ ذروة من العبث حين تسنّ القوانين لما لا يمكن أن يتطور الشعر الحر باتجاهه ، إذ تقول :

« وأما البحور الأخرى التي لم نتعرض لها ، كالطويل والمديد والبسيط والمنسرح ، فهي لا تصلح للشعر الحر على الإطلاق ، لأنها ذات تفعيلات متنوعة لا تكرر فيها . وإنما يصلح الشعر الحر في البحور التي كان التكرار قياسياً في تفعيلاتها كلها أو بعضها » ٣٨ .

وحين يصل البحث الى هذه الدرجة من الاعتبارية ، دون استناد الى واقع شعري ، أو أسس إيقاعية ، أو فهم لطبيعة المكونات الإيقاعية في الشعر ، فإن كاتبه يفقد صفة الباحث الجاد ، ويتحول هاوياً على درجة كبيرة من الغرور يؤمن بأن ما يراه هو وحده الحق ولا حق غيره ، دون أن يقدر على إظهار كونه حقاً . ويؤسفني هنا الاضطرار الى استخدام مثل هذا التعبير ، لكن شطط العقل العربي الحديث يجب أحياناً أن يقاوم بدرجة معقولة من الصرامة .

وهل للملائكة ، أو لغيرها ، أن يقول عن الشعر الحر :

« وإنما ينبغي أن يجري تمام الجريان على تلك القوانين خاضعاً لكل ما يرد من صور الزحاف والعلل والضروب والمجزوء والمشطور . وإن أية قصيدة حرة لا تقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم — الذي لا عروض سواه لشعرنا العربي — هي قصيدة ركيكة الموسيقى مختلفة الوزن . ولسوف ترفضها الفطرة العربية السليمة ولو لم تعرف العروض . ونحن نقول هذا لأننا نعادي التجديد ، وإنما لأن تفعيلات الشعر ومثلها النسب في الموسيقى شيء ثابت في كل لغة ثبوت الأرقام في الرياضيات . فمهما تجددت العصور والأفكار ونمت وصعدت فإن الأرقام ونسب الشعر والموسيقى تبقى ثابتة لا تتغير » ٣٩ .

تدعي الملائكة هنا ، كما هو واضح ، أنها تعرف ما يحدث في كل لغة وتعرف أن تفعيلات الشعر في كل لغات العالم شيء ثابت — وهذا

خطأ ، على الأقل في حالة الشعر اليوناني والانكليزي والعربي والألماني والفرنسي — وحين يصل الادعاء الى هذا الحد فإن من الصعب أن تؤخذ آراء صاحبه مأخذ الجد . وهذه العلة — الادعاء دون أساس سليم ، والتعميم البلاغي — واحدة من أكثر العلل خطورة في الثقافة العربية المعاصرة ، ومن واجب الباحث الجاد التصدي لها أينما برزت ، وكشف الجوفائية التي تنبع منها . والملائكة بفعلها هذا تسيء الى الثقافة العربية الى حد يتجاوز بكثير ما تراه هي إساءة للشعر العربي على يد الشعراء الذين تثور عليهم . وتؤكد جوفائية ادعائها حين تقول ان نسب الموسيقى ثابتة لا تتغير ، فأي شيء ، أولاً ، تقصد بنسب الموسيقى ؟ وهل تجهل ، ثانياً ، ان أسس الإيقاع ، من حيث انتظامه ، تغيرت تغيراً جذرياً في الموسيقى الحديثة (سترافنسكي مثل أعلى على ذلك في «طقوس الربيع» (The Rites of Spring) عما كانت عليه في الموسيقى الكلاسيكية ، وان الموسيقى الكلاسيكية ، بدورها ، كانت قد غيرت أسس الإيقاع عما كانت عليه حتى القرن السادس عشر ؟

في المقطع المقتبس تصر الملائكة على أن أي قصيدة لا تقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم هي قصيدة ركيكة الموسيقى مختلفة الوزن ، ترفضها الفطرة العربية السليمة . لكنها سرعان ما تجد قصائد كتبها هي نفسها لا تقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم ، وبسلاً من أن ترفض قصائدها التي « سوف ترفضها الفطرة العربية السليمة . وهي تعلل ذلك بأن أذنهما — هي — قبلت هذه القصائد (التي ترد فيها فاعل (— — —) :

« ان أذني ، على ما مر بها من تمرين ، تقبل هذا الخروج ولا ترى فيه شذوذاً ، فليس هو خطأ وقعت فيه ، وإنما هو تطوير سرت اليه وأنا غافلة . ومعنى ذلك أن (فاعل) لا تمتنع في بحر

الحبيب ، لأن الأذن العربية تقبلها فيه . فلماذا لم يقرّها العرضيون»^{٤١} .
(تأكيد العبارة للكاتب) .

وفي العبارة المؤكدة ذروة من الغرور قلّ أن وصلها عربي . إذن الملائكة هي الأذن العربية ، وما تفعله هي تطوير وليس خطأ ، وما يفعله غيرها خطأ ، والعروضيون على خطأ ، والتحليل على خطأ ، والشعر العربي القديم كله على خطأ ، وهي على حق . رحم الله الذين تواضعوا من علمائنا — كالتحليل نفسه — فتركوا لنا تراثاً في المنهجية والدقة العلمية نخرج عليه في كثير مما نفعل ، حين يكون الأمر في مصلحتنا .

تحاول الملائكة أن تبرر دخول (فاعل) في الحبيب على أساس موسيقي هو التساوي الزمني بين (فاعل) و (فاعلن) . وهي في عملها هذا تهمل قاعدة جذرية في عمل التحليل — الذي تدعي المحافظة على نظامه — هي أن الوتد (الذي تحدثت هي عنه كثيراً) لا يمكن أن يصيبه الزحاف . وإذا تهمل هذه القاعدة تنسف عمل التحليل كله . ثم إنها تعتبر التساوي الزمني أساساً بديهياً للشعر العربي ، ولا تكلف نفسها مشقة إثبات ذلك ، ولا تكلف نفسها حتى مشقة الرجوع الى أبحاث الدارسين الذين حاولوا إثبات ذلك ، — أنيس ومندور — ولو أن التساوي الزمني أساس الإيقاع العربي لصحّ دخول (هـ — هـ — هـ — هـ — هـ) مكان (هـ — هـ — هـ — هـ — هـ) ودخول (هـ — هـ — هـ — هـ — هـ) مكان (هـ — هـ — هـ — هـ — هـ) ودخول (هـ — هـ — هـ — هـ — هـ) مكان (هـ — هـ — هـ — هـ — هـ) . الخ ... والملائكة لا بد أن تعرف أن هذه التبادلات تستحيل في العروض العربي ، ويتضح ، ببساطة ، أن تفسيرها لحلول (هـ — هـ — هـ) مكان (هـ — هـ — هـ) ليس تفسيراً سليماً ، وليس قولها إن (هـ — هـ — هـ) تحل محل (هـ — هـ — هـ) لتساوي عدد متحركاتها ، ولأن (هـ — هـ — هـ) هي مقلوب (هـ — هـ — هـ) بأكثر دقة من قولها السابق . فلو صح رأيها لجاز

دخول (هـ-هـ-هـ) مكان (هـ-هـ-هـ) لتساوي متحركاتها، أولاً،
ولكون الأولى مقلوب الثانية . ثم إن مفهومها عن القلب غريب ، فبأي
معنى يصح أن يقال إن (هـ-هـ-هـ) هي مقلوب (هـ-هـ-هـ) ؟
مقلوب (هـ-هـ-هـ) ، كما يظهر ببساطة هو (هـ-هـ-هـ) وليس
(هـ-هـ-هـ) .^١ ورغم خطأ هذا المفهوم العجيب للقلب فإنها تستنتج أن هذا
كان سبباً في تفرع الحجب عن المتدارك الأصلي . وهي تضمن على القارئ
بإيضاح الأسس التي قادتها الى استنتاجها الجوهري .

ويبدو من هذا العرض البسيط ، أن تفسير الملائكة لورود (فاعل)
في الحجب ليس له أسس علمية تسنده^٢ ، وستحاول هذه الدراسة أن
تعلل ورودها وسبب تقبل الأذن العربية له على أساس إيقاعي يرتبط بالنبر
في الشعر العربي . لكن هذا سيترك الى فقرة تأتي .

٢٤ - يُسأل الآن: ما هي الدلالات التي تحملها دراسة اتجاه التجاوز
في الشعر العربي في البحور وحيدة الصورة ؟

الدلالات متعددة . إلا أن هذا الكاتب يود أن يركز على واحدة منها،
بشكل خاص ، في هذا السياق : إن التغير من (هـ-هـ-هـ) الى
(هـ-هـ-هـ) أي من (\overrightarrow{SL}) الى (\overrightarrow{LS}) ، ومن (هـ-هـ-هـ) الى
(هـ-هـ-هـ) أي من (\overrightarrow{SSL}) الى (\overrightarrow{LSS}) ، ليس ظاهرة
عجيبة . وليس خروجاً على طبيعة الإيقاع العربي ، وليس إتياناً بما ليس
« على مذهب العرب » . هذا التغير ظاهرة إيقاعية ليست طبيعية فقط
وانما هي حتمية لا يتصور وجود النظام الإيقاعي القائم على البحور وحيدة
الصورة دون نموها وتحولها الى خصيصة أساسية من خصائص النظام الإيقاعي.
ثم إن هذه الظاهرة ليست خاصة بالإيقاع العربي ، وانما هي معطى
انساني أصيل ، لأنها إحدى إمكانيات النموذج الرياضي المركب في هذا
البحث . الحديث ، اذن ، عن خروج عبيد بن الأبرص ، وأدونيس ،

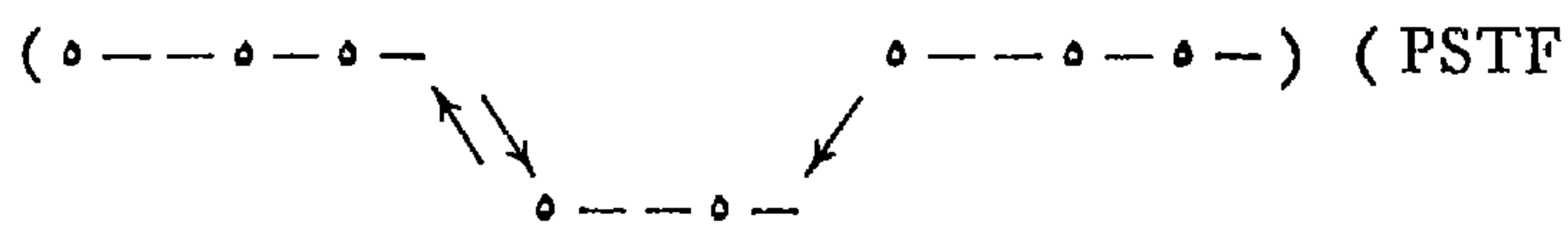
وصلاح عبد الصبور ، وغيرهم من الشعراء ، على الأوزان العربية ، وإفسادهم للإيقاع العربي ، حديث لا يرتكز الى فهم أصيل لطبيعة الفاعلية الإيقاعية في الشعر ، والأسس الانسانية العامة لها . ومن المؤسف طغيان تيار في الثقافة العربية المعاصرة ، يظن أصحابه انهم «حماة التراث» وانهم يستندون الى معرفة حقيقية به ، يتهم الشعراء الذين يتبلور عندهم اتجاه التجاوز المناقش هنا لا بإفساد الشعر فقط ، وانما بالجهل بالتراث وبالمكونات الإيقاعية للشعر العربي. والحقيقة هي أن هؤلاء الشعراء يجسدون الفاعلية الإيقاعية الأصيلة في عملهم ، والاستجابة العفوية الخلاقة لحركية المكونات الإيقاعية في التراث ، ويستمر التراث فيهم ، غنياً ، حيويًا ، عفويًا ، وفي الوقت نفسه ، حتميًا لا بد أن يتبلور في الصور التي يظهر بها في شعرهم . بكلمات أدقّ ، ليست فاعلية هؤلاء الشعراء ، والتغيرات التي تحققت في شعرهم ، شرعية وحسب ، بل انها حتمية حتم التطور في الأنواع ذاتها .

٢٤ - ١ وما يقال عن الشعر العربي يصدق على الشعر الانكليزي. ومن الشيق حقاً أن بعض الدارسين للشعر الانكليزي قد تجاهلوا شرعية التغيرات الممكنة في الايامبيك مثلاً ، ورفضوا إدخال أي وحدة غير الوحدة $(\overrightarrow{T_u})$ في سياقه ، وحاولوا إعادة كل بيت فيه إدخال للوحدة (SSL) أو (LSS) الى ادخال لـ $(\overrightarrow{T_u})$. إلا أن نتائج عملهم كانت تدمير التركيب الإيقاعي للشعر والاضطرار ، بكلمات ناقد انكليزي ، « الى فرض انقسام الى مقطعين على كلمات وحيدة المقطع ووضع نبر على ما هو غير منبور ، والسماح بوجود مقاطع زائدة لا وظيفة وزنية لها في أي موضع من البيت الشعري»^{٤٣} . وفي هذا تشويه كبير للتشكلات الإيقاعية ، والشعر . ولعل هذه الظاهرة أن تؤكد شيئاً جديداً : هو أن الإخفاق في فهم الأسس الحقيقية للإيقاع ، والمحافظة الصارمة على المعطيات النظرية السطحية في التراث ، ليست ظاهرة عربية ، وإنما هي إنسانية

عامة . وهذه الحقيقة تؤكد بدورها الأهمية الجذرية للنموذج الرياضي المركب في هذا البحث ، لأن فهمه وفهم معطياته وطاقاته يحيلان التغيرات التي رفضها المحافظون في لغات عديدة الى ظواهر طبيعية ، شرعية ، ويظهران قصور المحافظين ، لا خطأ الفاعلية الشعرية الخلاقة على صعيد إنساني عام .

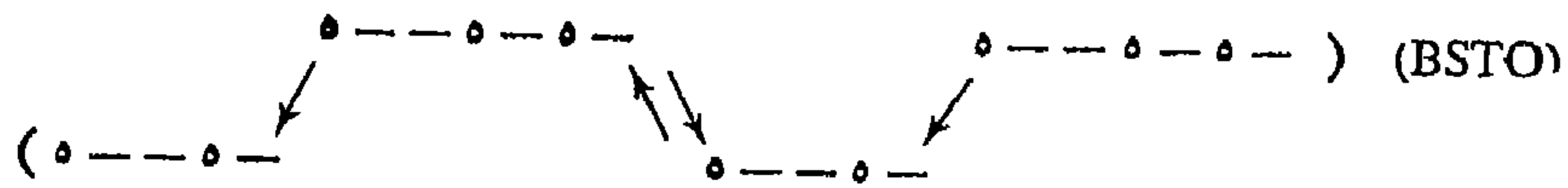
٢٥ - في فقرة سابقة، لوحظ أن الشعر العربي التراثي في معظمه لم يلجأ الى إدخال وحدة إيقاعية (Q) في تشكّل يتألف من تكرار وحدة أخرى (M) عدداً من المرات. واقترح هناك أن هذه الظاهرة وجدت في قصائد جاهلية قليلة (مجمهرة عبيد مثلاً) ونمت الى حد كبير في الشعر العربي الأحادي .

لكن هذه الملاحظة سليمة في سياق واحد فقط : هو النظر الى البحور العربية بشكلها التام (نقبل هنا فكرة الشكل التام تسهيلاً للمناقشة) واعتبار الشكل التام لكل بحر الصورة الأصلية له التي تطوّرت عنها الصورتان المجزوء والمشطور (كما يوحى نظام التحليل) . لكن الملاحظة المذكورة تصبح عرضة للتساؤل إذا تغيرت النظرة الى عدد من البحور الشعرية . في حالة البسيط ، مثلاً ، يمكن أن يقترح أن التشكّل الإيقاعي يتألف جذرياً من استخدام الوحدة الأساسية (SSL) وتكرارها، وإدخال وحدة أساسية أخرى هي (SL) في سياقها . أي أن البسيط تبعاً لهذا التصور ، يتشكل من استخدام (— / — / — / — / —) و (— — / — —) بالطريقة التالية :



ويمثل السهمان هنا إدخال (— — — — —) في سياق يمكن أن ترد فيه أصلاً (— — — — —) ذاتها .

ويكتسب هذا التصور الكثير من الشرعية حين يلاحظ أن البسيط كثيراً ما يرد بهذا الشكل مؤلفاً من ثلاث وحدات : المتوسطة منها (ه — ه — ه) والثالثة تكرار للأولى . ويوحى هذا التصور بأن هذا الشكل للبسيط هو صورته الأساسية ، وأن الفاعلية الشعرية العربية أدركت فور تبلور هذا التشكل الإيقاعي الامكانية المثيرة : وهي تطوير عملية إدخال (ه — ه — ه) في سياق (ه — ه — ه — ه — ه) الى تشكّل إيقاعي جديد كليّة بتكرار (ه — ه — ه) مرة ثانية بطريقة تخلق انتظاماً جديداً أصيلاً يحيل الناتج الى شكل متميز ويخرجه عن كونه الشكل القديم ذاته ($SL \times N$) وقد دخله تغيير جزئي . واختارت الفاعلية الشعرية تكرار (ه — ه — ه) في موضع يحقق تناظراً كاملاً في التشكل الإيقاعي ، وذلك طبيعي في الثقافة العربية . لأن الرغبة في خلق التناظر إحدى الفاعليات الأساسية في هذه الثقافة ، هكذا نتج البحر الجديد :



وتبعاً لهذا التصور يكون الشكل المجزوء للبسيط هو الصورة الأصلية له ، والشكل التام تطويراً للصورة الأصلية . ويبدو هذا طبيعياً جداً ، ولعل في الحقيقة البسيطة : وهي أن الشكل التام للبسيط أكثر شيوعاً من الشكل المجزوء في الشعر العربي ، دليلاً على ذلك ، ذلك أن تطوير شكل جديد يأتي لغرض ما ، ويغلب أن يسود الشكل المطور ويزداد استخدامه ، بينما يبدأ الشكل الأصلي بالاختفاء تدريجياً، ويفقد مكانته ويقل شيوعه .

٢٥-١ ومن الواضح أن هذا لا يعني أن الشكل المجزوء لكل بحر سابق على شكله التام . لأن ما يقرر في حالة البسيط يقرر استناداً الى

ويبدو هنا احتمال كون الشطر الأول نشأ من استخدام (ه — ه — ه) ثلاث مرات ووضع (ه — ه — ه — ه) في سياقها . ويصدق هذا على الشطر الثاني . ويقوي هذا الاحتمال الى درجة تكاد تبلغ اليقين أن الطويل يتألف في الشعر العربي في حالات كثيرة جداً بالشكل التالي :

(TCAP) (ه — ه — ه — ه / ه — ه — ه — ه / ه — ه — ه — ه / ه — ه — ه — ه)
(ه — ه — ه — ه / ه — ه — ه — ه / ه — ه — ه — ه / ه — ه — ه — ه)

أي من استخدام (ه — ه — ه) ثلاث مرات في كل شطر وإدخال (ه — ه — ه — ه) مرة واحدة في سياقها .

٢٥-١-١ لعل هذا التصور لنشوء البسيط والطويل أن يكون أعمق التصورات دقة واحتمالاً . ويدعم ذلك كون إدخال (Q) في سياق تتكرر فيه (M) ظاهرة يتنبأ بها النموذج الرياضي ، وترد في الشعر الانكليزي وفي الشعر اليوناني ، بكثرة . كما تدعمه ظواهر إيقاعية شائعة في هذين البحرين . في البسيط ، من المدهش أنه حين يكون مجزوءاً فإن (فاعلن) فيه لا يمكن أن يطرأ عليها أي تغير . وذلك طبيعي في رأي هذا الكاتب ، لأن غرض إدخال (فاعلن) في سياق (مستفعلن) هو خلق تغيير إيقاعي ، وما دام هذا هو الغرض منها ، فمن المنطقي أن تبقى على هذه الصورة ولا يطرأ عليها تغيرات تفصيلية جديدة .

أما في الشكل التام للبسيط ، فإن (فاعلن) الأولى ، وفاعلن (فاعلن) الثانية تتحولان بطرق شائعة . وبهذا يكتسب الشكل الجديد خصائصه المميزة وطبيعته الذاتية التي تفرقه عن الشكل الأصلي له تفريقاً واضحاً .

أما في حالة الطويل فمن المدهش والطبيعي في آن واحد أن ما يطرأ عليه من زحافات لا يغير الوحدة (ه — ه — ه) جذرياً ، وأن الشكل يجب أن يحتوي على (ه — ه — ه) (ه — ه — ه) أو بشكلها (ه — ه — ه) أربع مرات . وبعد تحقق هذا الشرط يمكن أن يكون الجزء الذي يضاف

الى (- - - ه - ه) الثانية (ه - ه) أو (-) أي (- - - ه - ه / -)
أو (- - - ه - ه / - ه) وهذه هي في الواقع كل الزحافات الممكنة في
هذا البحر (بشكله الشائع في الشعر العربي)^{٤٤} .

يبقى أن يقال إن التصور المناقش هنا لا يخرج عن كونه تصوراً نظرياً ،
ورغم وجود ظواهر تمنحه درجة كبيرة من السلامة ، يظل تأكيد صحته
المطلقة مستحيلاً من وجهة نظر الباحث الجاد .

٢٦ - ثمة نقطة أخيرة تتعلق بالنموذج الرياضي ، وتبلور معطياته
في الأنظمة الإيقاعية المختلفة ، ينبغي أن تناقش . قيل سابقاً ، إن النموذج
يسمح بتشكيل الوجدتين (LLS) (SLL) . لكن استقراء الشعر العربي
والشعر الانكليزي يكشف ظاهرة شيقة ، هي أن كلا الشعريين ، على
الأقل في الأنماط الإيقاعية الأساسية فيها ، لا يطوران الوجدتين المذكورتين ،
ولا يؤلفان بحرین متميزين باستخدامهما . ويبدو أن الشعر الانكليزي بالذات
يقاوم تشكّل مثل هاتين الوجدتين . أما الشعر العربي ، فقد ترد فيه
صور من تشكلات إيقاعية قليلة الاستخدام ، تتركز على (LLS) ، وصور
أخرى تحدث فيها (SLL) . ومن الشيق أن باحثاً معاصراً في إيقاع الشعر
الانكليزي يتخذ أساساً جذرياً لعمله كله وجود مقطع منبور واحد فقط
في أي وحدة إيقاعية ، أما عدد المقاطع غير المنبورة فيمكن أن يكون
واحداً أو أكثر من واحد .

يبدو أن الباحث هنا يجب أن يُخرج عنصري المزدوجة (S ، L) عن
كونهما المجرد ، ويعيّنهما بالاستناد الى خصائص لغوية . ويمكن لهذين
العنصرين ، كما أُشير سابقاً ، أن يتغيرا كمياً ، أو نوعياً ، وإذا كان
تغيرهما كمياً ، كما هي الحال في اليونانية ، فإن (S) يمكن أن تمثل
المقطع القصير ، بينما تمثل (L) المقطع الطويل . وإذا كان تغيرهما نوعياً ،
يرتبط بالنبر ، فإن (S) تمثل المقطع غير المنبور ، بينما تمثل (L)

المقطع المنبور . أما اذا كانت أسس التغير غير مقررة ، كما في العربية ، فإن (S) يمكن أن تمثل النواة (ه -) بينما تمثل (L) النواة (ه - -) .

باستخدام المصطلحات الخاصة لكل من هذه اللغات ، اذن ، يمكن أن تصاغ الملاحظة المقررة أعلاه كما يلي : رغم ان النموذج الرياضي يسمح بتشكيل (LLS) (SLL) فإن الشعر اليوناني لم يطور وحدة أساسية تتألف من تتابع مقطعين طويلين ثم مقطع قصير ، أو وحدة يعكس فيها ترتيب هذه المقاطع . كذلك لم يطور الشعر الانكليزي وحدة أساسية تتألف من تتابع مقطعين منبورين ثم مقطع غير منبور أو وحدة تنشأ عن قلب ترتيب هذه المقاطع . ويصدق هذا على الشعر العربي بشكل عام ، إلا أن ثمة صوراً إيقاعية فيه يمكن أن توصف عن طريق استخدام وحدة تتألف من تتابع نواتين من (ه - -) ثم نواة من (ه -) ، أو وحدة لها صورة معاكسة .

ومن الشيق تتبع هذه الظاهرة في أنظمة إيقاعية أخرى تستند الى مزدوجة أساسية . لكن مثل هذا التتبع ليس في طاقة كاتب هذا البحث ، ويستحيل أن يتم إلا إذا تعاون على الدراسة عدد كبير من المختصين كل في نطاق اختصاصه . وتؤكد هنا ضرورة قيام ما يمكن أن يسمى « علم الإيقاع المقارن » على جهود جماعات من الباحثين المهتمين ليس بلغات العالم الرئيسية فقط : وإنما بكل اللغات التي طورت أنظمة إيقاعية على درجة شيقة من التعقد والغنى .

٢٦ - ١ يود هذا الكاتب أن يقدم تعليلاً مبدئياً للظاهرة المشار اليها ، قد تكون هذه الظاهرة إنسانية عامة ، وتنبع من استجابات إنسانية عفوية لأنماط إيقاعية معينة دون أخرى . أي أن النفس الانسانية قد تكون ، لشيء في طبيعتها ، قادرة على الاستجابة لإيقاعات تتخذ نواة جذرية

يمكن أن يرمز لها بـ (+) [حيث (+) تشير الى توفر خاصية إضافية،
 مهما كان نوعها ، (قد تكون الاستغراق الزمني أو الثقل)] مركزاً لها،
 ثم تنشأ حول هذا المركز نواة ثانية أو أكثر ، ليس فيها الخصيصة
 الإضافية (كأن يكون استغراقها الزمني أقصر أو تكون أخف) ، ويمكن
 أن يرمز لها بـ (-) . وقد تنحصر قدرة النفس الإنسانية على الانفعال
 في الاستجابة للإيقاعات التي تتألف وحداتها من (+) واحدة وعدد من
 (-) ، بينما تعجز عن الاستجابة لإيقاعات تتألف وحداتها من عدد
 من (+) و (-) واحدة أو أكثر. ولعلّ التصور الانساني للعالم والأشياء
 والله أن تكون له طبيعة نظيرة لما يحدث في الإيقاع. إذ يبدو أن الانسان
 عبر التاريخ تصوّر وجوده كله ، وما يحيط به ، في إطار مشابه، حيث
 يوجد ، دائماً ، في أي بنية ، عنصر " جذري أساسي وحيد ، يقع في
 مداره عنصر أو عناصر ، أقل جذرية ، متعددة . وقد لا يجدي تقديم
 أي عدد من الأمثلة على هذه الفاعلية الانسانية ، للحاجة ، دائماً ، الى
 مزيد من الأمثلة. لكن التصور النووي للطبيعة ، والتصور الديني الواحداني
 لله مركزاً ، والشيطان عنصراً أقل جذرية ، ثم الملائكة والبشر، والتصور
 اللاوحداني لتعدد الآلهة ووجود إله مركزي ، وتصور الإنسان لنفسه
 مركزاً للوجود ، يمكن أن تذكر أمثلة بسيطة لكنها قد تكون ذات
 دلالات غنية . ثم ان هذا يبدو صحيحاً حتى في المجتمعات البسيطة ،
 كأن يتصور الساحر قوة مركزية أسمى من أي قوة فردية أخرى . لكن
 هذه الأمثلة ، رغم سلامتها ، لا تكفي لتأكيد كون الظاهرة الإيقاعية
 المناقشة ذات دلالات نفسية أو ميتافيزيقية عميقة . وإنما يثار الأمر هنا
 لأن الظاهرة شيقة وطبيعية في أكثر من نظام إيقاعي .

٢٧ - أشير ، في مفتتح البحث ، إلى أن الدراسة ستتركز على
 الأنظمة التي تتخذ مزدوجة أساسية نقطة انطلاق لتطوير التشكلات الإيقاعية.
 لكن « علم الإيقاع المقارن » لا بد أن يحاول وصف الأنظمة الإيقاعية

التي لا تعتمد على مزدوجة أساسية ، إذا أراد أن يكون علماً شاملاً ،
دقيقاً ، ومجسدياً ، ولعلّ التفريق المطروح هنا بين هذين النوعين من
الأنظمة : ما يقوم على مزدوجة أساسية وما لا يقوم على مزدوجة ، أن
يكون أسلم وأصدق وأعمق إيجابية من التفريق التقليدي الشائع في الدراسات
العالمية بين الأنظمة التي تقوم على الكم (quality) والأنظمة التي تقوم على
النبر (dynamic stress) . ومن الشيق أن الرأي الشائع يصف ما يقوم على
النبر بأنه قائم على خاصية كمية (quantity) ، وهكذا يقابل نوعين من
الأنظمة : كمي وكيفي (quantitative-qualitative) . لكن هذا الكاتب يود
أن يشكك في شرعية هذه المقابلة ، ويؤمن بأن أساسها أساس وهمي
لا مسوغ له . ذلك أن الاستغراق الزمني (الذي يشكل عماد الأنظمة
الكمية) هو في الواقع خصيصة كمية . وليس هناك من مبرر دقيق
لتسمية النبر خاصية كمية ووصف الاستغراق الزمني بأنه خاصية غير كمية
مناقضة للأولى . الاستغراق الزمني هو خاصية كمية ، تماماً كالنبر ، وإذا
نمتحن الأمر عن طريق القياس ، يمكن أن نسأل: إذا كان إنسان طويلاً ،
مستديراً ، أحمر الوجه ، كثيف الشعر ، فأى مبرر هناك لاعتبار طوله
خاصية كمية مناقضة لاستدارته ، مثلاً ، أو لحمرة وجهه ؟ يبدو لهذا
الكاتب أن الدراسات الإيقاعية خلال تاريخها الطويل قد أقامت تفريقاً
زائفاً بين الاستغراق الزمني والنبر ، وسمت الأول كمياً والثاني كيفياً دون
أساس علمي سليم . ولعلّ هذا التفريق الزائف أن يكون مسؤولاً إلى حد
كبير عن عدم نمو دراسات الإيقاع المقارن .

أما الآن، فإننا في وضع جديد يسمح لنا بإلغاء التفريق الزائف والمقابلة
الخاطئة . ولقد أظهرت هذه الدراسة أن النظام اليوناني (الذي يفترض
أنه كمي)^{٥٥} والنظام الانكليزي (الذي يقوم على النبر) هما الأسس
الإيقاعية ذاتها ويشاركان في أصول أكثر جذرية من أن تهمل^{٥٦} . وفي
هذا دليل على أن المقابلة بين الكم والكيف خاطئة . ولذلك تقترح هنا

المقابلة الجديدة بين ما يعتمد من الأنظمة على مزدوجة أساسية وبين ما لا يعتمد على مزدوجة .

٢٧-١ هكذا تُصنّف الأنظمة التالية : العربي ، الانكليزي ، اليوناني ، والألماني في فئة (A) ، ويُصنّف النظامان الفرنسي والياباني في فئة (B) . ذلك أن النظامين الأخيرين لا يتخذان مزدوجة أساساً لها، وإنما يقومان على عدد المقاطع المتوفرة في بيت شعري^{٤٧} . أي أنهما يهتمان بمجرد الوجود الفيزيائي للمقاطع ، دون الاهتمام بالخصائص التي تمتلكها هذه المقاطع . فالمقابلة إذن هي بين الأنظمة التي تركز اهتمامها على الوجود المجرد ، الذي لا تهم خصائصه ، لعدد من المقاطع ، وبين الأنظمة التي تركز اهتمامها على خصائص معينة في المقاطع الموجودة في التشكل الإيقاعي . وينقسم النوع الأخير بدوره الى فئتين : الفئة الأولى (A₁) تستغل الخصائص المختلفة للمقاطع بتنسيقها في علاقات محددة، انطلاقاً من المزدوجة الأساسية (S ↔ L) ، بالطرق المناقشة سابقاً . والفئة الثانية (A₂) تعنى فقط بنوع واحد من المقاطع تتوفر فيه خصيصة معينة ، دون أن تهتم بالعلاقات التي تقوم بين هذا النوع والنوع الآخر من حيث العدد والاتجاه الأفقي للتتابع . بشكل أوضح يقوم النظام الإيقاعي (A₂) على ملاحظة عدد المقاطع من النوع (L) مثلاً في بيت شعري دون الاهتمام بالأنساق التي يشكلها وقوع (L) في سياق المقاطع من النوع (S) . وهذا النظام الإيقاعي هو نظام الشعر الانكليزي في مرحلة من مراحل تطوره (كما انه نظام شائع في الشعر الانكليزي الحديث) حيث يتألف التشكل الإيقاعي من عدد المقاطع المنبورة في البيت الشعري ، وليس من علاقات هذه المقاطع بالمقاطع غير المنبورة^{٤٨} . أي أن الفئة (A₂) لا تعتمد على مزدوجة أساسية بالمعنى المحدد في مطلع هذه الدراسة . وبسبب من هذه الخصيصة يمكن ، في الواقع ، نسبة (A₂) الى النظام الثاني (B) وإخراجها من النظام الأول (A) . وفيما يلي من إشارات يقصد بالمصطلح

« النظام الأول » نظام المزدوجة الأساسية دون أن يشمل (A2) . ولعل أفضل الأدلة على شرعية المقابلة الجديدة المقترحة هنا ، وسلامة أسسها ، كون نوعي الأنظمة المقابلين مختلفين اختلافاً جذرياً من حيث طبيعة التشكلات الإيقاعية التي يولدها كل منها . وهذه حقيقة مهمة ، لأن اختلاف التشكلات الناتجة جذرياً يؤكد اختلاف الأسس التي يقوم عليها طرف المقابلة . وإذا يتذكر الباحث أن الأنظمة التي سميت « كمية » وتلك التي سميت « كيفية » تنتج التشكلات الأساسية ذاتها ، على الأقل من حيث الامكان : يتأكد أيضاً أن أسسها لا يمكن أن تكون مختلفة اختلافاً جذرياً . ومن هنا يظهر بوضوح زيف المقابلة التقليدية ، وسلامة المقابلة الجديدة .

أما اختلاف نوعي الأنظمة المقابلين فيبرز على أشده في كون النوع الأول يسمح بتوليد امكانيات متعددة (قد تكون لانهائية في الواقع) بينما يخلق النوع الثاني إمكانية واحدة فقط . وكلمة « إمكانية » هنا تستعمل لتصف إمكانية على صعيد إيقاعي : أي تشكلاً له خصائص إيقاعية داخلية في بنيته ذاتها تفرقه عن تشكّل آخر . وتوضح هذه الفكرة بوصف الفرق الجوهرى بين النظامين المقابلين بالطريقة التالية : النظام الأول (A) يسند أهمية مطلقة لاتجاه التتابع الأفقي بين المكونات الإيقاعية ، أو عنصري المزدوجة (S --- L) ، وينبع تمايز تشكّل إيقاعي عن تشكّل آخر من طبيعة هذا الاتجاه (بالاضافة الى عدد النوى وطبيعتها) . أما في النظام الثاني (B) فإن اتجاه التتابع الأفقي لا يلعب دوراً في تحديد طبيعة التشكّل الإيقاعي ، لأنه ليس هناك من تمييز بين العناصر المكونة للإيقاع . وينبع تمايز تشكّل إيقاعي عن آخر في هذا النظام من العدد المطلق لحدوث المكونات الإيقاعية . في النظام الأول يكون لتغير عدد الوحدات الداخلة في التشكّل الإيقاعي أهمية جزئية ولا يمس التغير التركيب الإيقاعي للبيت الشعري . فتغير عدد الوحدات من (٥) الى (٤) لا ينتج

بحراً جديداً ، بل ينتج البحر ذاته الذي يصبح رباعياً. بدل أن يكون خماسياً . وإذا رمز للبحر بـ (X) ولقيمتة العددية بـ (Y) ، يمكن أن يمثل البحر في النظام الأول كما يلي :

$$(X_1, X_2, X_3, X_4, \dots, X_n)$$

حيث ($Y_1 = X_1$ بينما $Y_2 = X_2$ وهكذا الى $Y_n = X_n$)

ومن الواضح هنا أن الناتج في السلسلة كلها هو (X) أي البحر ذاته ، متخذاً قيمة عددية متغيرة . ولكي ينتج بحر جديد (M) لا يكفي إنتاج (x_2, x_3, \dots الخ .. بل ينبغي تغيير التركيب النووي لـ (X) بوحدة من الطرق المناقشة في هذه الدراسة (عد فقرة ١٩) .

أما في النظام (B) فإن البحر يتألف من ورود عدد من المقاطع في بيت شعري ، ولا يمكن إدخال تغيير على البحر إلا بزيادة مقاطع جديدة أو إنقاص مقاطع ، دون أن يكون لمكان دخولها أهمية أو دلالة . فالتغير العددي ، هنا ، ذو أهمية مطلقة لأنه ، تبعاً للنظرية التقليدية ، ينتج بحراً جديداً . لكن كلمة البحر ، أو التشكل الإيقاعي أو (metre) في النظام (B) لها دلالة مختلفة تماماً عن دلالتها حين تطلق على النظام (A_1) ومن الغريب أن الدارسين الأوروبيين يحققون في إدراك هذه الحقيقة الجوهرية . وبتمثيل ما يحدث في النظام (B) بالرموز ، يمكن أن توصف بحوره بأنها :

(P, S, F, R, ...)

حيث $Q_1 = P$

$Q_2 = S$

$Q_3 = F$

$Q_4 = R$

وحيث (Q) تمثل بحراً يرد فيه عدد معين من المقاطع (١٢ مثلاً) .

وتظهر المقارنة بين النظامين أن الأول (A1) ينتج بحدوثاً هي :
(X, G, Z, U)

وأن كلاً من هذه البحور يمكن أن يكون :

X_1, X_2, \dots, X_n

G_1, G_2, \dots, G_n

Z_1, Z_2, \dots, Z_n

U_1, U_2, \dots, U_n

بينما ينتج النظام الثاني (B) بحراً واحداً فقط [باستخدام كلمة البحر بالمعنى نفسه الذي تستخدم به حين تطلق في حالة (A)] وأن هذا البحر يمكن أن يكون :

($Q_1, Q_2, Q_3, Q_4, \dots, Q_n$)

في النظام الثاني لا يُتصور وجود عملية الإبدال المناقشة سابقاً ، أو التجاوز الإيقاعي الموصوف ، لأن كل تجاوز ينتج البحر نفسه بقيمة عددية متغيرة (أو ينتج بحراً جديداً حسب المصطلح التقليدي) . وكذلك يغيب مفهوم الوحدة الإيقاعية من النظام الثاني ، فيصبح أي تغيير ذا أثر على تركيب البيت الشعري كله . أما في النظام الأول ، فيمكن حدوث كل اتجاهات التجاوز المناقشة في فقرة (٢٢) من هذه الدراسة .

على صعيد التصنيف ، إذن ، يمكن أن توضع الأنظمة الإيقاعية اليونانية والعربية في فئة ، والنظامان الفرنسي والياباني في فئة أخرى مغايرة للأولى . أما التقسيم التقليدي الذي يفصل بين اليونانية والانكليزية ، وبين العربية والانكليزية ، ويضع النظام الفرنسي في فئة ثالثة ، فلا يبدو أنه يستند إلى تحليل متعمق للأسس الجوهرية لهذه الأنظمة الإيقاعية . ولعل تبني التقسيم الجديد المقترح هنا أن يقود إلى فهم أعمق للأنظمة الإيقاعية في العالم وإضاءة أكثر إجلالاً للعلاقات بينها .

٢٨ - يأمل هذا الكاتب أن تكون الدراسة المقدمة قد كشفت أبعاداً جذرية في الأنظمة الإيقاعية المدروسة . ويأمل كذلك أن يكون في هذا الكشف ما يُشعر بأهمية المنهج المتبع في البحث ، وما يحفز على استكناه جوانب أخرى منه . ولعلّ الدراسة المطوّرة هنا أن تكسّون نجحت في إثارة الاهتمام بما سمته « علم الإيقاع المقارن » ، وفي وضع اللبنة الأساسية في فرع شيق من فروع المعرفة الانسانية ، لن يُدرك غناه وطاقاته الى أن يكتنه آفاقه باحثون في الأنظمة الإيقاعية المختلفة في العالم .

إشارات

١ را . تقرير بول ماس (Maàs) الحديث نسبياً : « حالياً لا يوجد علم للايقاع المقارن . وأول مهمة لعلم كهذا ستكون مقارنة النظرية الوزنية البيزنطية بالنظرية اليونانية » .
Greek Metre, Eng. trans. by H. Lloyd-Jones, Clarendon Press (Oxford, 1962), p. 2.

٢ را . تحديد الكمية في فقرة (٢٩ - ٣٠) .

٣ را . تحديد النبر في فقرة (٣٦ - ٣٧) .

٤ عد فقرة (٦) .

٥ الاستغراق الزمني للنطق بالقصير يعادل نصف استغراق الطويل تقريباً .

٦ يقول ماس إن التسارع « اذا قصدت الدقة ليس مشكلة وزنية ، ونحن لا نعرف عنه شيئاً . لكن بإمكاننا أن نفترض أن البحر الثلاثي الملهاطي كان ينطق بسرعة أكبر بكثير من البحر الثلاثي في المأساة أو من المقاطع الملهاطية التي تسمح المأساة » .

ورا . مقارنة غالين (Galen) لإيقاع النبض الإنساني بإيقاع القدم (التفعيلة) العروضي .

→

على هذا الأساس يشغل القدم (- ٧) حوالي ثمانية واحدة . ماس ، ورد ، ص : ٣٦ .
ينبغي أن نلاحظ هنا أن اختلاف الترتيب قد يكون له أحياناً أثر موسيقي إيقاعي خفيف ، وذلك حيث تحدث الـ (dièresis) لكن هنا هذا ليس خاصة أساسية في البحور وإن برز مثلاً في البحر التروكي (trochaic) را .

J. Malof, A Manual of English Meters, Indiana University Press
(Bloomington, 1970), pp. 29-30, S 34.

٧ ورد ، ص : ٧٥ - ٧٣ .

٨ سا . ص : ٣٨ .

٩ سا . ص : ٢٤ .

١٠ سا . ص : ٢٣ .

١١ من هذه الأمثلة البيت التالي :

«They are all to blame they are all to blame»

الذي يقسمه ماير (Mayor) بالطريقة التالية :

«They are all/ to blame/ they are all/ to blame»

ويعتبره بيتاً من الإيامبيك (iambic) حدث فيه ابدال (substitution) لوحدين

→

من الإيامب . (iambic) بوحدين من الأنابيست (anapaest) أي (vvx)

دون أن يتنبه فيما يبدو إلى أن البيت يشكل انتظاماً إيقاعياً جديداً (يشبه تركيب البسيط في الشعر العربي) ودون أن يعتبره بحراً جديداً . را .

Chapters on English Verse, 2nd ed., AMS Press (New York, 1969)

ورا . مثلاً آخر ص : ١٣٣ : « ... » « I would kiss them... »

١٢ من الشيق أن يقارن هذا النسق الإيقاعي بالإيقاع في الموسيقى الحديثة . يبدو أن أسس تميز البحور هنا عن البحور الأخرى تتحد بأسس تميز الموسيقى الحديثة عن الموسيقى الكلاسيكية ، من حيث انتظام النقرة (beat) ، كما تظهر أعمال سترافنسكي (Stravinsky) وكوبلاند (A. Copland) مثلاً .

١٣ ورد ، ص : ١ - ٢ - ٣ .

١٤ را . مثلاً التأثير العميق الذي يحققه بوب (Pope) بادخال قدم من النوع الأنابيست في سياق الأيامب في بيت يعتبره أروع بيت أسى كتبه ، مناقشاً في : .

G. S. Frazer, *Metre, Rhyme and Free Verse*, Methuen & Co., (London, 1970) pp. 26-27.

١٥ عن القيمة الإيقاعية لادخال (SSL) في سياق (SL) في الشعر الانكليزي ، را . سا . ص : ٢٧ . وعن ادخال (SL) في سياق (SSL) را . سا . ص : ٢٨ ، حيث يقول فريزر : إن ذلك يعود لا لغرض في وإنما لعدم وجود تنابعات من الشكل (SSL) بوفرة في اللغة الانكليزية ذاتها .

١٦ را . مألوف ، ورد ، ص : ٦٥ . أستخدم هنا الرمز (/ ، u) مخالفاً ما يستخدمه المؤلف فعلاً لاعتبارات طباعية صرف . ولنفس الاعتبارات أقبل درجة من قلة الانتظام في الرموز التي أستخدمها للمقاطع خلال هذه الدراسة . لكن الرموز المستخدمة توضح دائماً حيث ترد ، بما يدرأ خطر اللبس والخلط .

١٧ ويمكن أن يكون التركيز خاصة فردية لا ثقافية ، ومن الشيق دراسة شعر عبيد بدقة لتحديد ذلك . وقد يقال إن قصيدة عبيد تمثل مرحلة أولية من مراحل تطور الرجز يبرز فيها انعدام قدرة الشاعر على تحقيق الانتظام المطلق في إيقاع قصيدته . لكن هذا الاقتراح ليس له في رأيي ، ما يسوغه أو يشعر بمفعوليته .

١٨ وإيمان الأخفش بوجوده لا ينفي ندرته في الشعر الجاهلي ، ويظل التفسير المقترح ، لذلك ، معقولاً .

١٩ لكن هذا لا يفترض أن تكون التغيرات الإيقاعية نفسها وليدة وعي مطلق وجهد متقصد . إن أدونيس نفسه ليس واعياً لطبيعة التحولات الموجودة في القصائد المناقشة ، كما ظهر من مناقشة للأمر معه في بيروت بتاريخ ١٠ - ٧ - ١٩٧٣ .

٢٠ را . أمثلة أخرى مشابهة في « زهرة الكيمياء » « كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل » ، الأعمال الكاملة ، ط م ، دار العودة (بيروت ، ١٩٧١) ج ٢ ، ص : ١١ .

٢١ سا . ، ص : ١٢ .

٢٢ من الواضح أن البيت الثالث يمكن أن ينسب إلى الخفيف ، لكن مداليل التغير تبقى ذاتها .

٢٣ سا . ، ص : ١٣ .

- ٢٤ سا . ورا . أمثلة أخرى للتغيرات المشار إليها هنا في « شجرة الصباح » ص : ١٩ ؛ و « الصقر » ص : ٣٠ .
- « حجر ميت القوادم والموت يسرج أفراسه ... » .
- ٢٥ تدعم هذه الملاحظة الفرضية المطروحة هنا ، وهي أن التركيز على البحور الستة سيؤدي إلى تغييرها حتماً . فتركيز أدونيس على المتدارك يرتبط بوضوح بالتغيرات الكثيرة التي طرأت على هذا البحر في شعره .
- ٢٦ سا . ، ص : ٣١ . ورا . مثلاً آخر على غلبة (— — — ه — ه) في البيت « فعنا فوقها يغذي متاهاته ويغذي الصخور » ص : ٤١ ؛ و « حجر ميت القوادم » .
- ٢٧ سا . ، ص : ٣٢ .
- ورا . ص : ٤١ « يكتب الصقر للفضاء لمجهوله السخي
سائلا عن مكان كشريانة نقي
يوميء الصقر للصقور » .
- ٢٨ سا . ، ص : ٦٠ ؛ را . أيضاً « أسمع مثل الحنين مثل نبض الليونة في صخرة لا تلين » ص : ٦٣ .
- ٢٩ سا . ج ١ ، ص : ٤٥٣ .
- ٣٠ سا . ج ٢ ، ص : ٥٤ .
- ٣١ سا . ، ص : ٥٥ .
- ٣٢ سا . ، ص : ٥١ .
- لكن دخول (— — — ه — ه) في سياق (— — — ه — ه) دون أن يطور الأمر إلى تركيب متكرر يحدث كذلك . في البيت التالي لعبد الصبور مثل لذلك :
« وصفرة بينها كالموت كالمحال »
على قراءة بينها ، لا بينها) . را . شجر الليل ، دار الوطن العربي ، (القاهرة ، ١٩٧٢) ص : ٩٦ .
- ٣٣ ورد ، ص : ١٥٣ . ورا . نقد النويهي الممتاز لعمل الملائكة ، ورد ص : ٢٤٩ — ٣٠٩ .
أود أن أشير هنا إلى أن نقدي يكرر بعض نقاط النويهي ، لكنني اخترت أن أثبت تعليلي لسببين : الأول هو أنني عدت إلى كتاب النويهي بعد انتهائي من تحضير بحثي للنشر ، حين تفضل المؤلف فأرسل لي نسخة من الطبعة الثانية بعد لقائنا في فيلادلفيا عام (١٩٧٢) ، والثاني هو أن التقاء آرائنا يقوي الحجة ضد عمل الملائكة .
- ٣٤ ورد ص : ٦٦ .
- ٣٥ سا . ، ص : ٦٥ .
- ٣٦ را . من أجل الأمثلة ، ابن عبد ربه ، ورد ، ص : ٤٦٤ — ٤٦٧ .
- ٣٧ — ورد ، ص : ٦٨ .

٣٨ - سا . ص : ٦٨ - ٦٩ .

٣٩ سا ، ص : ٧٣ - ٧٤ .

٤٠ را . مقالة « الإيقاع » (Rhythm) في **Encyclopaedia Britanica**

وفي P.A. Scholes, **The Oxford Companion to Music**, 9th ed.

Oxford U.P. (London, 1955).

و A. Copland, **Our New Music**, McGraw-Hill (New York, 1941).

p. 19.

٤١ ورد ، ص : ١١٢ .

٤٢ عدا هذه النقاط الجزئية ، تخطى الملائكة فهم الأساس الجذري لعمل الخليل . فهي تقرر أن عمل الخليل وأوزانه ، استقرأت الشعر العربي « وحصرته كله ولم تترك منه شيئاً غير مضبوط بقانون » سا . ، ص : ٧٩ . وفي قولها هذا درجة من الجهل تبرر الشك في عملها كله وفي صحة معرفتها بالحقائق التي استند إليها الخليل في عمله . را . في تفصيل هذه النقطة ، يلي ، فقرة (٦٧ - ٦٨) .

٤٣ را . النقد القاسي الذي يوجهه ماير إلى آبوت (Abbott) لعمله هذا ، في : ورد ، الفصل الثالث .

٤٤ تستخدم في المناقشة الحاضرة لغة الزحاف ومفاهيمه لا إيماناً بصحتها ، بل محاولة لتسهيل إيضاح الفكرة المناقشة . يمكن وصف الظواهر ذاتها باستخدام مفهوم الوحدات الإيقاعية والتجاوب الإيقاعي الذي يناقش في فقرة أخرى (فقرة ١٤ - ٢) .

٤٥ ثمة محاولات حديثة لاثبات قيام الشعر اليوناني وإيقاعه على النبر . را . أفضل هذه المحاولات في W. Sidney Allen, «Prosody and Prosodies in Greek», Transactions of the Philological Society, (1966), pp. 107-148.

٤٦ وهل أدل على ذلك من أن الثاني نبع من الأول وتبنى بحوره ونظامه الأساسي ، ومن أن النظام البيزنطي (وهو يقوم على النبر) تطور من النظام اليوناني ؟ را . في ذلك ماس ، ورد ، ص : ١

٤٧ را . في العروض الفرنسي : Maurice Grammont, **Petit Traité de Versification** Française, Armond Colin (Paris, 1964).

وفي العروض الياباني :

Kenneth Yasuda, **The Japanese Haiku**, Charles Tuttle Co. (Tokyo, 1957) pp. 79-90.

R. Brower & E. Miner, **Japanese Court Poetry**, Stanford U.P. (Stanford, 1961) pp. 50-78, 413-421.

٤٨ في الشعر الانكليزي مرحلة قام فيها الإيقاع على عدد المقاطع فقط ، فهو هنا ينتسب إلى الأنظمة التي تصنف في فئة (ب) را . ، لتفصيل النقطة ، يلي ، فقرة (٣٦)

الكم والنبر في الايقاع الشعري

الفصل الرابع

٢٩ - من الشيق أن الخليل بن أحمد ناقش وزن الشعر العربي في إطار المتحرك والساكن أولاً، ثم المركبات الصوتية التي تنتج عن اجتماعها، دون أن يشير في أي موضع من عمله إلى وجود مزدوجة صوتية أخرى هي التي حددها اليونانيون بالمقطع القصير والمقطع الطويل : (٧) (-) على التوالي . وتابع العروضيون العرب عمل الخليل ؛ ولم تُنمَّ فكرة المقطع في العربية ، على الأقل بمعناه اليوناني ، إلى أن أدخل بعض المستشرقين هذا المفهوم في تحليلهم للعروض العربي . ومن الشيق أيضاً أن عمل المستشرقين ، ومن تبنى نظرياتهم من الدارسين العرب ، لم يسهم حتى الآن إسهاماً ذا قيمة في مساعدتنا على فهم الأسس الإيقاعية في الشعر العربي فهماً أفضل مما يوفره نظام الخليل . لقد أدّت النظرية الكمية حتى الآن إلى تعسف وقسر يتجاوزان بدرجات كل وجوه القسر التي وردت في عمل الخليل . ومن المدهش في الواقع أن بعض المستشرقين لا يجد حرجاً في تشويه صورة الشعر العربي كلها ، كما تنعكس في تفاعلات الخليل ، من أجل إخضاع هذه التفاعلات لنظام المقطع والمزدوجة : قصير - طويل^١ . ويصدق هذا ، إنما إلى حد أقل بدرجات ، على عمل الدارسين العرب^٢ الذين استخدموا مقولات المستشرقين في عملهم .

طرح بعض المستشرقين ، من خلال فكرة المزدوجة المذكورة ، مفهوم

الكمية في تفسير الأسس الإيقاعية للشعر العربي ، ونال المفهوم تقبلاً واسعاً في أوساط كثيرة ، حتى ليصعب أن يقرأ المرء كتاباً عن الشعر العربي دون أن يُجابه ، فوراً ، بالتقرير الواثق اللهجة بأن الإيقاع العربي ذو أساس كمي . لكن مفهوم الكم لم يُشرح شرحاً منهجياً وافياً . كل ما حدث هو أن التفعيلات الحليلية ، في شكلها الكامل وبعض زحافاتهما ، وُصِفَت عن طريق المزدوجة (قصير - طويل) ، بكل ما في ذلك من تعقيد وانعدام للانتظام النظري وغموض . لهذا السبب ستحاول هذه الدراسة أن تناقش فكرة الكمية ودلالة أن يكون الإيقاع كمياً ، ثم تحاول أن تجيب على السؤال : هل لإيقاع الشعر العربي أساس كمي .

٣٠ - تنبع فكرة الكم من قياس الزمن . وهي أساس جذري في الموسيقى ، إذ أنّ العنصر المكوّن في التأليف الموسيقي ، المقياس ، يشغل زمناً معيناً يسمى « الزمن الكامل » ، ويفترض أن كل حقل أو مقياس موسيقي يشغل الزمن نفسه . لكن الزمن يمكن أن يُشغل بنغمة واحدة أو نغمتين أو أكثر ، وعندها يكون زمن النغمات المجموعة زمناً كاملاً . أما في الشعر فإن مفهوم الزمن الكامل لم يبرز في هذا الشكل في أي من الأنظمة الإيقاعية المعروفة ، وبدل ذلك يأخذ مفهوم الكم في الإيقاع الشعري وجهاً آخر ، إذ ينبع من وجود نوعين من المقاطع اللغوية لأحدهما ، نظرياً ، زمن يستغرقه في النطق ، يعادل نصف زمن الثاني . النوع الأول هو المقطع القصير (٧) والنوع الثاني هو المقطع الطويل (-) ، وتتألف من اجتماعهما وحدات يُفترض أنها تشغل الزمن نفسه ، لكن هذا بذاته ليس وحده سر تعادلهما ، وإنما السر هو ترتيب المقاطع في كل وحدة . وفي هذا يختلف مفهوم الكمية في الشعر اختلافاً جذرياً عنه في الموسيقى . لأن الحقل الموسيقي لا يُشترط فيه إلا أن يستغرق زمناً معيناً (x) تشغله نغمات يمكن أن يختلف ترتيبها اختلافاً مطلقاً



٣٠- ١ الكم في الإيقاع الشعري :

على صعيد نظري ، اذن ، يبدو أن إقامة نظام إيقاعي كمّي ، بالمعنى الموسيقي للكم ، لا يمكن أن يتحقق إلا اذا توفر الشرطان التاليان :

١ - أن تتوفر ، على الأقل ، مزدوجة كمية تكون العلاقة بين عنصريها قابلة للتحديد الواضح الدقيق ، من حيث الاستغراق الزمني لكل منهما . والمزدوجة هي أبسط أشكال التباير الكمي الذي يشترط توفره . وقد تكون عناصر الكم أكثر من طرفي مزدوجة . كأن تتوفر عناصر أخرى ؛ تمثل أجزاء منتظمة ،

زمنياً ، من عنصري المزدوجة : أي $\frac{1}{2}$ ، $\frac{1}{4}$ ، $\frac{1}{8}$ ، $\frac{1}{16}$ ، الخ ..

كما هي الحال في النظرية الموسيقية .

٢ - اتخاذ أي تشكّل إيقاعي ناتج صورة "خالصة" كمياً ، وتحقق الصفاء الكمي على أساس التعادل ، لا بين العناصر الزمنية الصغيرة ،

وانما بين الوحدات الإيقاعية الناتجة من تركيب عدد من العناصر الصغيرة في تشكيل متميز . وفي مثل هذا الصفاء الكمي لا تسند أي أهمية لترتيب المكونات الزمنية ضمن الوحدة المستقلة ويقرر وجود التعادل الكمي بين وحدتين مثل (\overrightarrow{SSL}) ، (\overrightarrow{LSS}) رغم الاختلاف في ترتيب النوى فيها .

أما اذا أقيم نظام إيقاعي (A) يحقق الشرط (١) ولا يحقق الشرط (٢) فإن وصفه بأنه كمي وصف غامض الدلالة . ذلك أن الكمية مصطلح موسيقي ثابت الدلالة ، وليس من الدقة في شيء إطلاق هذا المصطلح على ظاهرة لا تحقق شروط الكمية في التأليف الموسيقي . والدلالة الدقيقة للمصطلح « كمي » حين يطلق على النظام (A) لا تتجاوز كون النظام يستغل خصيصة جذرية للمكونات الصوتية للغة (مقاطعها) هي استغراقها الزمني ، في خلق المزدوجة الإيقاعية التي تشكل الأساس الجذري للانتظام النغمي في الشعر . ووصف خاصية الاستغراق الزمني ، في هذه الحالة ، بأنها خاصة كمية للمكونات اللغوية تميزها عن الخصائص الكيفية الأخرى لهذه المكونات ، وصف يقيم تفريقاً لا أساس علمياً له ، كما يقترح هذا البحث في فصل آخر^٣ .

٣٠-١-١ تظهر دراسة الأنظمة الإيقاعية التي يفترض ، تقليدياً ، أنها كمية أن مفهوم الكم فيها يتخذ شكلاً آخر^٤ . فالانتظام المطلق خاصة موسيقية لكنه ليس خاصة إيقاعية في الشعر . ذلك أن أي نظام كمي ، كما أظهر النموذج الرياضي ، لا يحتمل إيراد وحدات في البيت نفسه متعادلة كمياً ، لكن ترتيب النوى فيها يختلف اختلافاً جذرياً ، إلا ضمن حدود الانتظام الكمي من الشكل :

→
SL SL SL SL LS SL LS SL LSS SL (IQP)

انتظام نادر الحدوث في الشعر ، إن لم ينتفِ وجوده إطلاقاً . وما يحدث عادة هو أن تسيطر وحدة معينة على التشكل الإيقاعي ويسمح بدخول وحدة هي قلب لها في سياقها ، كما يظهر النموذج الرياضي . ويلاحظ أيضاً أن الإيقاع الشعري يقتصر على تأليف الوحدات بشكلين أحدهما عكس للآخر ، ولا يستطيع تجزئ النوى (المقاطع مثلاً) الى نصف زمن وربيع زمن وثمان زمن وجزء من ١٦ من الزمن وجزء من ٣٢ من الزمن .

هذه فروق جذرية الأهمية بين مفهوم الكمية في الموسيقى ومفهوم الكمية في الإيقاع الشعري . لكن الفرق الجوهرى بين هذين المفهومين للكمية هو الفرق الذي ذكر سابقاً ويؤكد هنا : الوحدة الوزنية في الشعر ، بخلاف المقياس الموسيقي ، يجب أن تحقق شرطاً جوهرياً لكسي تتعادل إيقاعياً مع وحدة أخرى : هو أن يكون ترتيب النوى فيها من نمط معين دون آخر . فالوحدة (\overrightarrow{LS}) لا تعادل الوحدة (\overrightarrow{SL}) من حيث دورها الإيقاعي ، كما يظهر النموذج الرياضي المطور في هذا البحث . وإهمال هذه الحقيقة إهمال لأساس جذري في الإيقاع الشعري يقود الى تعميمات خاطئة وإطلاق مصطلحات لا دلالة دقيقة لها .

٣١ - الكم في اليونانية والعربية :

تحدد القيمة الكمية للمكونات الإيقاعية في الشعر اليوناني بطبيعة الحرف الصائت . يقول ماس :

« المقاطع التي حرفها الصائت طويل تعتبر طويلة (طويلة بذاتها ، بشكل طبيعي) ، بغض النظر عن الحروف الصامتة التي يتشكل منها المقطع .

والمقاطع التي حرفها الصائت قصير ، تعتبر قصيرة ، بغض النظر

عن عدد الحروف الصامتة التي تسبق الصائت ، ما دام لا يفصل بين هذا الصائت والصائت التالي له أكثر من صامت واحد . فإذا فصل بين هذين الصائتين أكثر من صامت ، اعتبر المقطع طويلاً (طويلاً بالوضع بحسب موقعه) ^٦ .

ومن هذا التحديد تبدو أهمية طبيعة الحروف الصائتة ، أولاً ، ثم أهمية علاقة الحروف الصائتة القصيرة بالحروف الصامتة والتابعات التي تظهر فيها الصوائت . ويدرك ، من هنا ، قصور رأي مندور الذي يقول إن « نظام الشعر الكمي إنما يقوم على الحروف الصائتة ، فهي وحدها التي يحسب لكمّتها حساب وأما الصامتة فهم يهملون كمها الزمني » ^٧ . وإظهار قصور رأي مندور ذو أهمية ، لأن مندور ، على أساس من هذا الرأي ، ينكر أن يكون الشعر العربي كميّاً ، ويقول إن العبرة فيه « ليست باختلاف كمّ المقاطع بل بوجود مقاطع تحمل ارتكازاً ... وأخرى لا تحمله ... » ^٨ متابعاً :

« ثم إن اللغة العربية ... تتميز برجحان الحروف الصامتة ^٩ فيها... ولئن كانت أوزان الشعر الكمي قد استقامت حسابياً بالرغم مما في إهمال كمّ الحروف الصامتة من عيب ، فإن هذا الإهمال سيؤدي عند تطبيقنا للنظرية نفسها على اللغة العربية إلى استفحال هذا العيب » ^{١٠} .

رأي مندور وصف هنا بالقصور ، وليس بالخطأ الكلي ، فليس هناك من شك في أن تمييزه الأساسي بين الصائت والصامت تمييزٌ مُجْد . لكن استخدامه للتمييز لا يقود إلى نتائج دقيقة . لقد أظهر البحث الحالي أن للحروف الصامتة أهمية قصوى في إيقاع الشعر العربي ، لكن هذه المتصوّتات ^{١١} لا توجد منعزلة ، في حالة فراغ ، عن المتصوّتات الصائتة . والمتصوّتات الصامت ، في إيقاع الشعر العربي ، يلعب دورين مختلفين ،

تبعاً لكونه مرتبطاً بمَصُوتٍ صائتٍ قصيرٍ (الفتحة ، الضمة ، الكسرة)
أو بصائتٍ طويلٍ [الألف ، الواو ، الياء ، (ساكنة)] ، أو بالسكون .
وهذا التمييز بين حالات الصامت جذري في أهميته . إذ أن القاعدة الأساسية
لنظرية التجاوب الإيقاعي ، المقدمة في هذا البحث ، تقرر أن وحدتين
إيقاعيتين تتجاوبان إذا بقي عدد المتحركات فيها واحداً وبقي اتجاه العلاقة
بين النوى واحداً بحيث يظل التتابع (— ه) في موضعين متناظرين .
وحيث تذكر كلمة المتحركات هنا ، تقصد ، في الواقع حالة من حالات
المَصُوتِ الصامت ، هي كونه مرتبطاً بصائتٍ قصيرٍ (بَ ، بُ ، بِ) .
أما في الحالتين الأخرين فللصامت دور مختلف جذرياً في إيقاع الشعر .
وتأثير ارتباط المَصُوتِ بالسكون على التركيب الصوتي للغة تأثير مهم ،
ذلك أن الصامت في هذه الحالة لا يشكل مقطعاً بنفسه ، وإنما يفرض
طريقة تجمع مقطعية جديدة على الكلمة ، يصبح هو فيها جزءاً من مقطع
آخر مُكوّنهُ الأول صامت آخر مرتبط بصائتٍ قصيرٍ في الكلمة «ضَرَبَ»
مثلاً ، يشكل الصامت (ض + الحركة) مقطعاً مستقلاً قصيراً ، وكذلك
يفعل الصامت (ر + الحركة) ، والصامت (ب + الحركة) . لكن
تحول الصامت (ر) عن ارتباطه بالحركة إلى ارتباط بالسكون (رْ)
(الكلمة «ضَرَبَ») يغير التركيب المقطعي للكلمة ، فيختفي منها المقطع
(ر + ...) لينضم الصامت (ر) إلى الصامت (ض + الحركة) ،
مشكلين مقطعاً جديداً هو (ضَرْ) وهو مقطع طويل .

وباستخدام مصطلحات هاس يمكن وصف هذا المقطع الجديد بأنه طويل
بالوضع (بحسب موقعه) ، وليس طويلاً بالطبيعة ، لأن صائته قصير .
ويستقي هذا المقطع طوله ، تماماً كما يحدث في المقاطع اليونانية القصيرة
الصائت حين تصبح طويلة بالوضع : أي لأن بين صائت المقطع [الفتحة
على ال (ض)] وبين الصائت التالي له أكثر من صامت واحد : (الراء)
الساكنة ثم (الباء) التي يأتي بعدها الصائت الثاني . ويلعب التنوين في

العربية دور الصائت تماماً . ولقد أدرك الخليل بعقريّة مدهشة ، هذه الحقيقة الجذرية حين وضع نظامه العروضي . لكن ثمة فرقاً واسعاً بين العربية واليونانية ، يتمثل في كون اليونانية تهمل ، حسب تحديد ماس ، دور عدد الصوامت في المقطع (إذا كان الصائت نفسه طويلاً) ، وعدد الصوامت في المقطع في حالة معينة من حالات كون الصائت قصيراً . والعربية ، على العكس ، لا تهمل عدد الصوامت أو طبيعتها ، سواء أكان الصائت نفسه قصيراً أو طويلاً . إذ أن لكل عنصر صوتي في العربية دوراً يلعبه في تشكيل الإيقاع الشعري^{١٢} .

الإيقاع العربي يفرق بين دور الصامت والصوائت في الكلمة التالية : (مُسْتَسْلِمٌ) بشكل يجعلها تتجاوب إيقاعياً^{١٣} مع الكلمة (مُسْتَلِمٌ) لأن دور الصوامت فيها واحد ، واتجاه التتابع الأفقي لها [باعتبار موضع الجزء (— — هـ)] واحد . أي أن دور الصامت (س) الثانية في (مستسلم) يتحدد لا بقيمتها الكمية ولا من حيث علاقتها بصامت معين ، وإنما على أساس حالتها (تجردها عن الصوائت) وموضعها في التتابع الأفقي بالقياس الى (— — هـ) . ويعني هذا أن دور هذا العنصر الصوتي (س) هو ذاته دور الصائت الطويل (ا) في الكلمة (مُسْتَلِمٌ) . وتوحد دورهما لا علاقة له بكون أحدهما صائتاً والثاني صامتاً ، وإنما ينبع من الحالة الوجودية لها ، أي عدم ارتباطهما بصائت قصير (فتحة ، كسرة ، ضمة) . فالتفريق الأساسي في إيقاع الشعر العربي ، واللغة العربية ، ليس بين الصائت والصامت ، أو بين كمّ الصائت القصير والطويل ، كما هي الحال في اليونانية ، وإنما بين الخصائص الصوتية للصوامت : كونها مرتبطة بصائت قصير أو مستقلة عنه : أي كونها متحركة أو ساكنة .

إذا استخدمت المزدوجة (قصير — طويل) في وصف الكلمتين المدروستين ، صعب اكتشاف مبرر تجاوبهما الإيقاعي على أساس كمي .

(مُسْتَسْلِمٌ) تتألف من : $\left\{ \begin{array}{c} \text{°} - - / \text{°} - / \text{°} - \\ - \text{v} / - / - \end{array} \right\}$

و (مُسْتَكِلِمٌ) تتألف من : $\left\{ \begin{array}{c} \text{°} - / - / - / \text{°} - \\ - / \text{v} / \text{v} / - \end{array} \right\}$

والفرق بينهما واضح ، لأن الثانية تحوي مقطعاً قصيراً في مكان مناظر لمقطع طويل في الأولى ، فالتعادل الكمي بينهما معدوم . وقد يقال : إن النقص الكمي ممكن في هذه الحدود ؛ لكن قبول هذا يجعل فكرة التعادل الكمي ذاتها ضئيلة القيمة في الإيقاع الشعري ، وسرعان ما يتأكد ما يقال هنا إذ يلاحظ أن العربية تسمح بتجاوب (مُسْتَسْلِمٌ) مع (مُسْلِمٌ) (على افتراض وجود كلمة كهذه) . ويعني هذا أن الكم $(- / \text{v} / - / -)$ يعادل $(- / \text{v} / \text{v} / \text{v})$. والاضطرار الى قبول هذا التفسير الكمي ، مع وجود هذه الفروق الكمية الكبيرة ، يجعل النظرية الكمية قليلة الجدوى في دراسة إيقاع الشعر العربي . ويكفي أن يُسأل هنا : كيف نبرر اعتبار $(- \text{v} \text{v} \text{v})$ تحولاً لـ $(- \text{v} - -)$ ، لا تحولاً لـ $(- - \text{v} -)$ ؟ وفي غياب أي تبرير لذلك ، وإمكان كون $(- \text{v} \text{v} \text{v})$ تحولاً لـ $(- - \text{v} -)$ ، يُسأل : وهل تصلح $(- - \text{v} -)$ للحلول محل $(- \text{v} - -)$ ؟ والجواب : نظرياً ، ينبغي أن يكون بالإيجاب لكي يسلم التفسير الكمي . لكن الواقع الشعري ، ونظرية التحليل ، والنظرية المقترحة في هذا البحث ، تؤكد ان $(- - \text{v} -)$ لا يمكن أن تحل محل $(- \text{v} - -)$ رغم تعادلها حسب التفسير الكمي . وبإنتفاء هذه الإمكانية ، يصبح التفسير الكمي أقل جدوى مما بدا عليه حتى الآن .

إن اتحاد طبيعة المقطعين (قَاْ) و (لَتْ) في الكلمة (قالتْ) واعتبارهما طويلين ، رغم اختلاف طبيعة الصائت وكمّته فيها ، ينفي شرعية النظرية الكمية نفياً قاطعاً . فإذا عجزنا عن التفريق بين المقطعين على أساس طبيعة الصائت فيها ، واضطررنا الى اعتبارهما من طبيعة واحدة ، لا بد أن نستطيع تحديد أساس جديد لكونهما متحدَيَّ الطبيعة . وهذا الأساس - السذي لا يمكن أن يكون طبيعة الصائت - يمكن أن يكون شيئاً يتعلق بطبيعة العنصرين (قَ) و (لَ) لأنّ فيها خصيصة مشتركة ، وشيئاً يتعلق بطبيعة العنصرين (اْ) و (تْ) لأنّ فيها خصيصة مشتركة . وبتحليل الخصائص المشتركة بين (قَ) و (لَ) ثم بين (اْ) و (تْ) يُدركُ أن الخصيصة التي توحد دور عنصري الثنائية الأولى هي وجود الحركة عليهما . ويدرك أيضاً أن العامل الذي يوحد دور عنصري الثنائية الثانية ، هو انعدام الحركة وظهور السكون عليهما . أي أن التحليل المدقق يقود الى وجوب التفريق الجذري بين الحركة والسكون ، وهو المبدأ الذي اعتمده التحليل في نظامه . ولعل في هذا دليلاً جديداً على عبقرية هذا العالم الفذ .

ما تؤكده هذه النتيجة هو أن المستشرقين ، وابراهيم أنيس ، حين ظنوا انهم يرفضون أسس عمل التحليل وتفريقه بين المتحرك والساكن ، كانوا في الواقع يؤكدون ، من حيث لا يدرون ، أن هذا الأساس هو الأساس الجذري الحق لتحليل اللغة العربية وإيقاع الشعر العربي ، وأن وجود المقاطع بالمفهوم اليوناني يستقي من ارتباط الصوامت بالحركة أو عدم ارتباطها بها ، وأن تميز المقاطع الطويلة الى نوعين (أو أكثر) قائم على ارتباط الصوامت فيها بالسكون والحركة .

٣٢ - في ضوء المناقشة المختصرة المقدمة أعلاه ، يصبح السؤال الجذري في دراسة إيقاع الشعر العربي هو : هل الشعر العربي شعر كميّ بالتحديد المقدم سابقاً ؟ هل يتوفر في العربية الشرطان الأساسيان لنشوء نظام كميّ في الإيقاع ؟

من الواضح أن السؤال : هل العربية ، لغةٌ ، تتشكل من وحدات لها قيم كمية معينة ومن اجتماع هذه الوحدات ؟ سؤال ضئيل الأهمية . فالعربية ، ككل اللغات ، تتألف من مكونات صوتية تشغل زمناً معيناً حين تنطق . الكمية ظاهرة فيزيائية في النطق الانساني ، ووجودها شرط طبيعي مرافق لنشوء اللغة . السؤال الأساسي هو : هل تعتمد العربية الى استغلال القيم الكمية لمكوناتها الأساسية بتنسيقها بطرق معينة تنشأ عنها التشكلات الإيقاعية المختلفة التي تحقق شروط التعادل الكمي في النظرية الموسيقية ؟

للإجابة على هذا السؤال ينبغي أن نحاول ١ - اكتشاف وجود مزدوجة أساسية كمية في الشعر العربي واللغة ، ثم ٢ - اكتناه أسس التعادل الإيقاعي بين الوحدات التي يمكن أن تحل في المواضع ذاتها من التشكل الإيقاعي .

١ - حاول بعض المستشرقين ، كما أشارت هذه الدراسة ، تحديد المزدوجة الأساسية للكمية بالمقطع القصير - والمقطع الطويل . لكن الوصف الذي قاد اليه اعتماد هذه المزدوجة لا يعين على فهم التشكلات الإيقاعية العربية فهماً عميقاً . كما أن النتائج الكلية لهذا الوصف لم تنظم تنظيمًا دقيقاً متناسقاً تحدّد فيه أسس بسيطة واضحة للفاعليات الجذرية في عملية التحول (أو الزحاف) الإيقاعي . وتبقى أسئلة كثيرة معقدة تعجز النظرية الكمية عن تقديم جواب مقنع لها . وسوف تثار بعض هذه الأسئلة في سياق البحث الحالي .

(قصير - طويل) ، تحديد قاصر لا يسمح بوصف النظام الداخلي المتكامل لهذا الإيقاع .

٣٢ - ٢ ملاحظة :

في محاولة لإيجاد عامل مشترك بين الوحدات الأربع السابقة (تحولات - - ٧ -) وإعطاء صيغة نظرية تسهّل وصف إيقاع الشعر العربي على أساس المزدوجة (قصير - طويل) ، قد يلجأ الدارس الى عزل جزء معين يتكرر في كل هذه الوحدات ولا يطرأ عليه تغير في أيها . ومثل هذا الجزء يوجد في الواقع في تحولات (- - ٧ -) وهو التابع (- ٧ -) في آخر الوحدة . ولقد فعل بعض المستشرقين هذا بالضبط وعزلوا هذا الجزء وسمّوه « لباً إيقاعياً »^{١٦} . لكنّ ما يفعله الدارس هنا يلغي شرعية أساس التمييز بين المقطعين (٧) و (-) واعتبارهما المكونين الحقيقيين لإيقاع الشعر العربي . ذلك أن من الواضح أن هناك مكوناً ثالثاً أعمق جذرية وأكبر أهمية من (٧ ، -) هو التابع (- ٧ -) . وهذه الحقيقة تؤكد صلابته الأسس النظرية لعمل الخليل ، حين ميّز الوند (- - ٥) واعتبره نواة وزنبة جذرية في أوزان الشعر العربي كلها ، مشيراً الى تشكّله من (- / - / ٥) . وإذا كان استخدام المزدوجة (قصير - طويل) لا يعطينا القدرة على وصف الإيقاع الشعري دون اللجوء الى نواة ثالثة ، فهل هناك مبرر علمي لاعتبار عنصري هذه المزدوجة الأساس الفعلي لتشكيل الإيقاع ؟ لعلّ مثلاً رياضياً أن يوضح هذه النقطة : إذا كان استخدام الوحدتين (١ ، ٢) لا يقدرنا بحد ذاته على تحليل السلاسل العددية التي يمكن أن يشكلها العدد (٧) وإيجاد العامل المشترك بينها جميعاً ، وإذا وجب علينا اللجوء الى وحدة أخرى هي (٣) ليسلم تحليلنا ، فهل هناك مبرر علمي للإصرار على أن (١ ، ٢) هما المكونان الحقيقيان الوحيدان

للسلاسل العددية والاصرار على اعتبار ($2+1=3$) دون تمييزها وحدة مستقلة مكوّنة ؟

$$2+2+2+1=7$$

$$1+1+2+2+1=7$$

$$1+1+1+1+2+1=7$$

$$1+1+1+1+1+1+1=7$$

يلاحظ في هذا التحليل أنه ليس هناك عامل مشترك بين هذه السلاسل. ولا يمكن اعتبار (١) العامل المشترك ، لأن السلاسل يجب أن تتركب كلها ، فرضاً ، من أكثر من عدد . لكي تحقق هذا الشرط ، ينبغي أن تحال (٧) بطريقة جديدة هي التالية ، يكون في كل سلسلة منها عامل مشترك :

$$3+1+2+1=7$$

$$3+1+1+1+1=7$$

ومن الواضح هنا أن أي سلسلة جديدة يجب أن تتوفر فيها الوحدة (٣) لكي يكون بينها وبين السلاسل الأخرى عامل مشترك ، وتحقق شرط التألف من أكثر من وحدة . حين نصف مكوّنات العدد (٧) ، اذن ، ليس هناك مبرر للقول انه يتألف من (٢ ، ١) ويجب أن نعتبره مؤلفاً من (٣ ، ٢ ، ١) .

هكذا ، اذن ، يظهر أن التحليل الكمي لإيقاع الشعر العربي، الذي يعتمد على المزدوجة (قصير – طويل) التي تصلح لوصف الشعر اليوناني ، يظل قاصراً ونظرياً ولا يمكن تطويره الى نظام حقيقي عملي متناسق .

ينبغي ، اذن ، أن يدرس الكم في الشعر العربي على أساس جديد. ولقد اعتمد البحث الحالي حتى الآن على النوى (— / — / — / —)

لأنها تسهل إقامة نظام نظري متماسك ، وتقدر على وصف التشكلات الإيقاعية في الشعر العربي بكل أشكالها . وفي هذا تسويغ علمي لاعتبار هذه النوى المكونات الحقيقية في هذا الشعر .

٣٣ - ويبدو وهن النظرية الكمية بوضوح أعمق دلالة في قضايا أكثر جذرية من الظواهر المشار إليها . إن الأساس الكمي ذاته أساس خاطيء حين يُطبَّق على المكونات الصوتية للشعر العربي ابتداء من النوى الأساسية وانتهاء بالوحدات الإيقاعية (التفعيلات) . لقد أظهرت الدراسات المخبرية التي قام بها هذا الكاتب أن المقطع المغلق الطويل تتغير قيمته الكمية وعلاقته بالمقطع المفتوح الطويل تبعاً لطبيعة المصوتات Phonemes التي تتركب المقطع . بل إن المقطع ذاته تتغير قيمته الكمية إذا ورد مفرداً ، أو في وحدة صوتية معينة عنه إذا ورد في وحدة صوتية أخرى . ثم إنه من الأكيد أن القيمة الكمية للنوى (— — — ه) (ه —) (— — ه) تختلف فيما بينها ولا يمكن إنقاص هذه النوى الى « مزدوجة أساسية » أو سلسلة بين قيمها انتظام كمي ، كما هو الشرط الأول في الأنظمة العروضية الكمية ، حتى إذا قبل اعتبار (— — — ه) مؤلفة من (— — / ه) .

٢ - لكن أهم القضايا الكمية ترتبط بالنقطة الثانية المشار إليها أعلاه ، وبما أثاره مندور من كون التعادل الكمي في عروض الشعر العربي تعادلاً بين التفعيلات ، لا بين الأجزاء الصغيرة . ويقرر مندور هنا أن (فعول = فعول) ، مثلاً ، ولذلك فإنهما تقعان في المواضع ذاتها . ثم يقول إن النظام العروضي العربي يبرز التعادل الكمي بين التفعيلات المتناظرة أيضاً مثل (فعولن مفاعيلن / فعول مفاعيلن) ، ولذلك ينشأ بحر من هذا الترتيب للوحدات^{١٧} . والنتيجة الطبيعية لهذه النظرة ، إن كانت صحيحة ، هي أن يصح في وزن الشعر العربي تبادل أي تفعيلتين متعادلتين كمياً حيث تقع إحداهما . أي أن (— — / ه — / ه —) التي لها الكم (X)

يجب أن تصلح بديلاً لأي تفعيلة لها الكم (X) مثل (هـ - / هـ - / هـ - -) أو (هـ - / هـ - - / هـ - -) . ويعني هذا أن (مفاعيلن) تصلح بديلاً لـ (مستفعلن) و (فاعلاتن) . وليس من شك في أن هذا ليس صحيحاً في عروض الشعر العربي كما أعاد هذا الكاتب تركيبها ، وليس صحيحاً في وزن الشعر العربي بأي مقياس كان . ذلك أن أكثر أسس الإيقاع في الشعر العربي جذرية هو ارتباط القيمة الإيقاعية للوحدة ، وطبيعتها ، بالعلاقة التتابعية للنوى (هـ - -) (هـ -) (هـ - - -) ، كما أظهر هذا البحث .

لو صح قول مندور لتحول الشعر العربي الى قوضى لا ضابط لها . لأن كل (فاعلن) تصلح بديلاً لـ (فعولن) (هـ - - / هـ - - = هـ - - / هـ - -) وكل (مفاعيلن) تصلح بديلاً لـ (مستفعلن) و (فاعلاتن) ، كما ظهر ، وكل (متفاعلن) تصلح بديلاً لـ (مفاعلاتن) ، لأن (هـ - - - / هـ - - - = هـ - - - / هـ - - -) ، كما أظهرت الدراسات المخبرية التي قام بها هذا الكاتب ، و (هـ - - / هـ - - / هـ - -) = (هـ - - - / هـ - - / هـ - -) = (هـ - - / هـ - - / هـ - -) . لكن هذا ليس خصيصة من خصائص الإيقاع العربي كما يبرز في التراث الشعري . إيقاع الشعر العربي ينبع من التتابع الأفقي للنوى (هـ - -) (هـ -) (هـ - - -) وهذا شرطه الجوهرى الأول . أما شرطه الجوهرى الثانى فإنه التالى : إن تتابع أي نواتين من النوى يخلق عنصراً آخر فى الكلمة العربية ، والشعر العربى ، هو النبر ، الذى يرتبط باتجاه العلاقة بين النواتين المؤسستين للوحدة الإيقاعية . وللإيقاع جوهر ثالث هو أن العربية تفيد أيضاً من الاختلاف التركيبى لعناصرها المؤسسة فى خلق الصيغة الوزنية أو الكتلة التى يفعل النبر من خلالها ويخلق الطبيعة الإيقاعية . لكن الطبيعة التركيبية للنوى تلعب دوراً حيوياً فى تمايز إيقاعات الشعر لا باعتبار رياضي زمني ، وإنما باعتبار الأثر الذى تخلقه فى تنويع مواقع النبر ، والمسافات التى تحددها بين النبر القوي والنبر الخفيف .

وهكذا لا يرتكز التعادل الإيقاعي في العربية على التساوي الزمني أو الكمي، وإنما ينبع من الإمكانيات التي يوفرها تتابع النوى في اتجاه معين لوضع النبر في مواضع معينة .

هذه حقيقة جوهرية يجب أن تؤكد دائماً . ذلك أن تحديد القيمة الكمية للمكونات الصوتية الصغيرة على درجة كبيرة من الصعوبة . ولا يبدو أن هناك أي مبرر لاعتبار (٧) ، أي المقطع القصير مساوياً لنصف قيمة (-) ، أي المقطع الطويل . واعتماد هذه الفكرة أساساً للتصور الكمي ، ثم القول إن (٧) يمكن أن يحل محل (-) [أي أنه يساويه عملياً من حيث الدور الإيقاعي حين نجد أن الوحدة (-٧ -) ، مثلاً ، تعادل إيقاعياً الوحدة (-٧ -)] يخلو من شرط أولي للدقة العلمية هو الانتظام في تطبيق المفاهيم الأولية . وتأكيد الفرق بين قيمة (٧) وقيمة (-) مرة ، ثم إهمال هذا الفرق مرة أخرى [رغم ما يقود إليه ذلك من فقدان كمي كبير أحياناً كما هي الحال في تعادل (-٧ -) و (-٧٧٧ -) حيث تُفقد قيمة مقطع طويل كامل] ، لا يصلح أساساً علمياً لنظرية سليمة في الإيقاع الشعري .

٣٣-١ التصور السليم ، الذي تدعمه المعطيات الشعرية ، هو أن ناغني دور الكم من الإيقاع الشعري العربي (واليوناني في اقتراح مبدئي) ، ونصف الإيقاع الأول بأنه يقوم على تتابعات نووية معينة تشكل وحدات إيقاعية يمكن أن تلعب اثنتان منها دوراً إيقاعياً واحداً إذا توفر فيها العدد نفسه من عناصر معينة مركبة للنوى (سواء تركبت النوى من مقاطع أو من متحركات وسواكن)^{١٨} ، وكان اتجاه العلاقة بينهما (بالقياس إلى موضع (- - -)) الاتجاه ذاته . هكذا يتضح سبب التعادل الإيقاعي بين (- - - - - / -٧ - - -) وبين (- - - - - / -٧٧٧ -) لأن عدد المتحركات (أو المقاطع) فيها واحد واتجاه العلاقة بينهما هو

[← / (— ٧ / ٥ —)] . ويكتمل الوصف حين يقرر أن اجتماع النوى باتجاه معين يخلق شرطاً في الوحدة الإيقاعية (والكلمة ذاتها طبعاً) هو النبر الشعري الذي يلعب دور المنظم الإيقاعي الرئيسي والمشكل الإيقاعي الأول . وفي مثل هذا الوصف لا تسند أهمية للقيمة الكمية للمكونات الجزئية ، بل لطبيعة العلاقة بينها : هذه العلاقة التي تفرض نموذجاً معيناً للنبر . وينشأ التعادل الإيقاعي من توحيد نموذجي النبر في وحدتين إيقاعيتين معينتين . إلا أن شرط وجود النواة (— ٥ —) شرط نسبي ، ففي مواضع معينة من التشكل الإيقاعي تنعدم هذه النواة ، دون أن تتغير الطبيعة الإيقاعية ذاتها ، لأن الوحدة الجديدة تتركب بشكل يفرض نموذجاً للنبر فيها يتحد بنموذج النبر في الوحدة التي تعادلها إيقاعياً والتي تحوي التابع (— ٥ —) . يدرك من هنا أن التركيب النووي ذاته قد يتغير دون أن تتغير الطبيعة الإيقاعية . ويؤكد هذا الدور الجذري للنبر ، لأن التعادل الإيقاعي يتحقق عن طريق توفير نموذج نبري معين . ويدرك أيضاً من نسبية شرط ورود (— ٥ —) في الوحدة أن التعادل الكمي ليس الفاعل الجذري في إيقاع الشعر العربي .

بسبب من الخصائص المذكورة يمكن لوحدة إيقاعية مركبة من النواتين (— ٥ —) (— — — ٥) أن تحل في موضع تتسق فيه مع الوحدة المركبة هكذا (— — — ٥) (— ٥) (— ٥) . ذلك أن القيمة الكمية للنواة (— — — ٥) ليست العامل الأساسي في إعطاء الوحدة (— — — ٥ — — ٥) طبيعتها الإيقاعية ، ولذلك يصح أن تتجاوب مع نواتين من (— ٥) مع أن القيمة الكمية لـ (— — — ٥) مختلفة جذرياً عن (— ٥ × ٢) . إن تتجاوب (— — — ٥) مع (— ٥ — ٥) ينبع من حقيقة ترتبط بالنبر: هي أن النبر على (— — — ٥) له النموذج : (— — — ٥^x) والنبر على (— ٥ — ٥) له النموذج (— ٥^x — ٥) الذي يتحد بالأول . وتؤكد صحة ما يقال هنا إذا لاحظنا الحقيقة المدهشة في إيقاع الشعر العربي ، التي

لا يبدو أن مندور رأى مضاعفاتها ، وهي أن (هـ - هـ) تصلح بديلاً
لـ (هـ - هـ - هـ) في الكامل والوافر ، لكنها لا تصلح بديلاً لها في
الخبب أو البسيط مثلاً ، حيث تشكل (هـ - هـ - هـ) وحدة بذاتها هكذا:

(ب) هـ - هـ - هـ - هـ / هـ - هـ - هـ / هـ - هـ - هـ

(ح) هـ - هـ - هـ / هـ - هـ - هـ / هـ - هـ - هـ

ولو كان التعادل الكمي هو الأساس الحق لإيقاع الشعر لصح حلول
(هـ - هـ) محل (هـ - هـ - هـ) في أي موضع أو في أغلب المواضع على
الأقل . وعدم جواز هذا إشارة إلى أن رأي مندور (والنظرية الكمية
عامة) لا يعكسان واقع الإيقاع الشعري في العربية بصدق .

ثم انه لو صحت النظرية الكمية لجاز أيضاً حلول (هـ - هـ - هـ) محل
(هـ - هـ) وهذا طبعاً مستحيل ، واستحالته دليل آخر على وهن النظرية
الكمية .

أما التفسير حسب النظرية النبرية فمنطقي دقيق، ويمكن تقديمه باختصار:
يصح تبادل (هـ - هـ - هـ) مع (هـ - هـ) في المواقع التي يمكن فيها
لـ (هـ - هـ) ان تحمل النبر الذي يفترض وجوده على (هـ - هـ - هـ) ،
أما اذا لم تصلح (هـ - هـ) لحمل هذا النبر فلا يصح حلوها محل
(هـ - هـ - هـ) . أما (هـ - هـ - هـ) فلا يصح أن تتبادل مع (هـ - هـ)
لأن في (هـ - هـ - هـ) نبرين وفي (هـ - هـ) نبر واحد . وعلى الصعيد
العملي يستحيل توفر موضع يمكن زيادة نبر فيه دون تغير الكتلة الوزنية
للتشكيل . وقد يقال : ألا يعني هذا أن (هـ - هـ) لا تصلح بديلاً
لـ (هـ - هـ - هـ) ؟ والإجابة هي أن (هـ - هـ) تصلح بديلاً
حيث لا يؤثر اختفاء نبر خفيف من (هـ - هـ - هـ) على الطبيعة الإيقاعية
للتشكيل الكلي . فإنقاص نبر خفيف ممكن ، لكن زيادة نبر قوي أو
خفيف تؤدي إلى تغير الطبيعة الإيقاعية للتشكيل .

٣٣-٢ تبقى قضية أساسية لم تناقش حتى الآن ، هي قضية تشكل وحدات إيقاعية لا من حدوث نواتين مختلفتين في علاقة تنابعية ، وإنما من تكرار نواة واحدة عدداً من المرات . كذلك يمكن أن تتألف الوحدة الإيقاعية ، أحياناً ، من نواة واحدة . ويكثر هذا في حالة النواة (— — — هـ) كما في البسيط وغيره . وقد يحدث أيضاً أن تتشكل وحدة إيقاعية من النواة (— — هـ) أو (— هـ) في حالات قليلة جداً تقع عادة في نهاية التشكل الإيقاعي لا في وسطه .

وهنا يبرز دور النبر بـروزاً خطيراً ، لأن القيمة الكمية للوحدة الناتجة لا تعادل القيمة الكمية لوحدة قد تتجاوب معها ، وبذلك لا يمكن أن يكون السكم أساساً صالحاً لتفسير امكانية التجاوب ، ويبقى النبر وحده قادراً على تفسيرها .

في حالة (— — — هـ — هـ) ، مثلاً ، وهي مؤلفة من تكرار (— — هـ) مرة واحدة ، تتجاوب الوحدة مع الوحدة (— — هـ — هـ — هـ) فإذا قيل إن ذلك يصح لأن القيمة الكمية لـ (— — هـ) تعادل (— هـ — هـ) أوجب ذلك إمكانية تجاوب (— — هـ) مع (— هـ — هـ) حينما وردت الأخيرة . لكن هذا ، طبعاً ، غير صحيح ، لأن (— هـ — هـ) ترد في البسيط ، والخيب ، وغيرهما أماكن كثيرة (خصوصاً في نهاية البيب) ولا تتجاوب (— — هـ) معها .

كيف ، نفسّر ، إذن ، إمكانية تجاوب (— — هـ) مع (— هـ — هـ) في مواضع معينة ؟ أقترح أن السبب هو أن (— — هـ) يمكن أن تحمل النبر نفسه الذي تحمله (— هـ — هـ) في أماكن معينة فقط من حدوثها ، ومنه ليس من محتمل ذلك في أماكن أخرى . وفي الأماكن الأولى يمكن لـ (— — هـ) و (— هـ — هـ) أن تتجاوبا . ويُمثّل لذلك بحدوث (— هـ — هـ) جزءاً من (— — هـ — هـ — هـ — هـ) . هنا يتخذ النبر النموذج التالي (— هـ — هـ — هـ — هـ) أي أن (— هـ — هـ) يجب أن تحمل نبراً قوياً . ولأن

(ه - -) يمكن أن نحمل نبراً قوياً حين تتكرر في الوحدة ذاتها ،
 بالشكل (ه - - ^x) أمكن أن تتجاوب (ه - -) مع (ه - ه)
 في (ه - ه - ^x) . أما في حالة حدوث (ه - ه) في أماكن
 أخرى وحدة مستقلة ، فإن النبر فيها يجب أن يكون قوياً على (ه - ^x) ،
 ولا يمكن لـ (ه - -) أن تحمل النبر القوي على (ه - -) حين
 تكون معزولة ، ولذلك لا يمكن أن تتجاوب مع (ه - ^x) .
 وتبرز هنا قضية شائكة هي ورود (ه - - ه - -) في أمكنة ترد
 فيها (ه - ه - ه - -) وستناقش هذه الظاهرة في فقرة مستقلة لأهميتها
 (عد فقرة ٥٨ - ١ ، ٥٨ - ٢) .

أما حدوث تتابع مثل (ه - ه -) فإنه كاف لتشكيل وحدة إيقاعية
 مما يدل على أن وجوب تبادل (ه -) مع غيرها ليس شرطاً مطلقاً .
 وهنا يكفي تحقق نموذج معين للنبر لتكون الوحدة جزءاً عضوياً من التشكيل
 الإيقاعي . وفي حالة (ه - ه -) فإن نبرها : (ه - ^x) ، ويمكن
 أن تتجاوب مع كل وحدة يرد فيها هذا النموذج مثل (ه - ^x - ه -)
 و (ه - - ^x) . وينطبق القول نفسه على (ه - ه - ه -) لأن نبرها :
 (ه - ه - ^x) ، ويمكن أن تتجاوب مع ما له هذا النموذج أي
 (ه - ه - ^x - ه -) . ويتضح ، بالطريقة نفسها ، أن (ه - - -)
 التي نموذجها (ه - - ^x) أو (ه - - ^x) تتجاوب مع (ه - - ^x)
 في مواضع دون أخرى ومع (ه - ^x) في مواضع دون أخرى .

هذه مقدمات جزئية في التجاوب الإيقاعي على أساس النبر ، وستطرح
 صياغة متكاملة للنظرية في فقرة تأتي .

٣٤ - لم يستطع الدارسون الذين تبنا النظرية الكمية الوصول إلى
 قانون أساسي بسيط يحكم التحولات الوزنية في الشعر العربي . وعمل هذه
 الحقيقة أن تكفي لوصف محاولاتهم بـ "الغش" ، لأنها لم تخلص نظام

الخليل من تعقيده الأساسي المتمثل في فكرة الزحاف ، والعدد الكبير للزحافات الممكنة في كل تفعيلية وكل بحر في النظام الكلي .
أما النظرية التي قدمها هذا البحث ، فقد استطاعت أن تصوغ القانون البسيط التالي للتحويلات الوزنية : م م « يتحقق التعادل بين وحدتين وزنيتين (تفعيليتين) في الشعر العربي إذا كان عدد المتحركات فيها واحداً وتناظر موقعاً النواة (— هـ) فيها » . (القانون لا ينطبق على الوحدة الأخيرة من التشكل) . ويمكن ، الآن ، صياغة هذا القانون باستخدام المزدوجة المقطعية (قصير — طويل) ، مما يجعل استخدام الأساس المقطعي أكثر فائدة وشرعية بإبدال المصطلح « المتحركات » بالمصطلح « المقاطع » ، والنواة (— هـ) بالنواة (— ٧) . هكذا يكون للقانون الصيغة التالية :

م م ط : « يتحقق التعادل بين وحدتين وزنيتين في الشعر العربي إذا كان عدد المقاطع فيها واحداً ، وتناظر موقعاً النواة (— ٧) فيها » .
(للوحدة الأخيرة قانون خاص إذ يفترض هنا التعادل المطلق في تركيب الوحدات عددياً وتتابعاً *) . ويكتمل وصف العروض العربي عن طريق المقاطع بملاحظة كل الشروط التي نفاها هذا البحث في حالة وصف العروض عن طريق المتحركات والسواكن .

لكن صلاحية الوصف المقدم لا تعني بالضرورة أن الشعر العربي شعر كمي .

فالتعادل الكمي ليس شرطاً مطلقاً في إيقاع الشعر العربي ، وإنما الشرط المطلق هو التعادل العددي ثم ترتيب المكونات الإيقاعية في وحدتين . ووصف هذا التعادل بأنه تعادل كمي ليس ذا معنى عميق ، لأن الكمية ، كما قرّر سابقاً ، مفهوماً محدداً مغايراً في النظرية الموسيقية ، واستخدام المصطلح كمي لوصف هذين النوعين المختلفين من التعادل تمديد ومط

* باستثناء واحد هو الوحدة الأخير . وستناقش هذه الظاهرة في فقرة قادمة

للمصطلح لا يخدم غرضاً علمياً . ويصدق هذا التفريق على الشعر اليوناني ووصفه بأنه كميّ ، ويؤكد ضرورة إلغاء الضدية (كمي - كيفي) كما اقترح سابقاً في هذا البحث .

٣٥ - ثمة نقطة أخيرة يحسن أن تناقش الآن . أشير سابقاً الى أن الكامل والوافر يخرجان على القانون الجذري للتحويلات الإيقاعية : أي تعادل الـوحدتين لوجود عدد واحد من المتحركات (أو المقاطع) فيها . ذلك أن وحدة الكامل (— — — — هـ) ووحدة الوافر (— — — هـ — —) تتعادلان مع وحدات تقل عنهما متحركاً واحداً (أو مقطعاً) :

(— — — — هـ) تعادل (— — — هـ — — / — — — هـ — —)

(— — — — هـ) تعادل (— — — هـ — — / — — — هـ — —)

هل يمكن تقديم تفسير معقول لهذه الظاهرة الغريبة ؟

النظرية الكمية ، ونظرية الزحافات ، تعجزان بوضوح يجعلها ضئيلي القيمة عن تفسير هذه الظاهرة . ذلك أن ما يحدث هنا ، من وجهة نظر كمية ، هو أن (— — — هـ) تتحول الى (— — هـ) والى (— هـ) : أي أن التعادل يتحقق بين هذه الأجزاء (— — — هـ / — — هـ / — هـ) رغم فقدان (هـ) مرة ، وحلول (—) مكان (هـ هـ) مرة أخرى . ان يقال إن (هـ) يُفقد مرة ، ويتحول (هـ هـ) الى (—) مرة أخرى ، تأثير على كم الوحدة ، مع أن هذا لا يحدث في أي موضع آخر في العروض العربي ، تسامح بالقيم الكمية وانعدام للانتظام لا يصلحان أساساً لإقامة نظام متناسق .

أما حسب نظرية النبر المقدمة هنا ، فيمكن القول إن (— — — هـ) [التي تحمل النبر (— — — هـ) حين ترد بعد (— — هـ) ، وتحمل النبر (— — — هـ) حين ترد قبل (— — هـ)] على أن تشكل وحدة واحدة [يمكن أن تتجاوب إيقاعياً مع تتابع مؤلف من (— هـ — هـ)

يتوفر فيه نموذج النبر نفسه الموجود في (— — — هـ) . أي أن (— — — هـ — هـ — هـ) ليست زحافاً أو شكلاً آخر لـ (— — — هـ — هـ — هـ) ، وإنما هما وحدتان مستقلتان يمكن أن تتجاوبا إيقاعياً في مواضع معينة . وبخلاف هذا التصور للوحدتين من مشكلة الزحافات ومحاولة تقديم تفسير نظري للسكون المتوهم للمتحرك الثاني في السبب الثقيل ، ومع أن مثل هذا التفسير النظري يمكن أن يُقدّم في إطار النبر [عدم وقوع النبر على الجزء (— — — هـ) من النواة (— — — هـ) في أي موضع وإمكان سقوط هذا الجزء لذلك] ، فإن هذا الكاتب يرفض التعلق بفكرة المثال النظري وزحافات التفعيلة الواحدة . وتبعاً للتصور المقدم هنا ، يقال إن الوافر يمكن أن يتألف من الوحدة (2 ← 3) مكررة ثم (2 ← 1) ، أو من الوحدة (2 ← 1 ← 1 ← 1) مكررة ثم الوحدة (2 ← 1) . وهكذا تُحلُّ مشكلة معقدة يعود وجودها ، بالدرجة الأولى ، إلى خطأ المفهوم النظري ، وليس إلى طبيعة الواقع الشعري نفسه . وما يقال عن (— — — هـ — — — هـ) يصدق أيضاً على الوحدة المعاكسة لها في الكامل : (— — — هـ — — — هـ) .

٣٦ - النبر في الإيقاع :

تفترض دراسة النبر ، تماماً كدراسة الكم ، طرح الأسئلة المهمة : ما هي طبيعة النبر ؟ ما هو دوره في كلمات اللغة ؟ ثم ما معنى أن يقال أن النبر هو الأساس الجذري للإيقاع في شعر معين ؟ ذلك أنه ليس يكفي أن يكون النبر فاعلاً أساسياً في التكوين اللغوي لكي يكون ، بالضرورة ، هو الفاعل الأول في الإيقاع الشعري الذي تنميه القاعلية الشعرية للمتكلمين باللغة . وعلى عكس ما هو مقبول وشائع ، يود هذا الكاتب أن يطرح الفرضية التالية : إن نمو تشكلات إيقاعية في اللغة ليس

نتيجة فورية لكون الكم ، أو النبر ، فاعلاً رئيسياً فيها^{١٩} ، وإنما هو مرتبط ارتباطاً وثيقاً بمفاهيم متعددة ، منها ، مثلاً ، مفاهيم عميقة التأثير حول طبيعة الشعر ، وعلاقته بالغناء ، والموسيقى من جهة ، أو بإيقاع اللغة اليومية (لغة الحديث والنثر) من جهة أخرى ، ثم بطبيعة الإيقاع في الموسيقى ذاتها .

ثمة أدلة مهمة على صحة هذه الفرضية : لا يكفي ، مثلاً ، أن يُدرك كون النبر فاعلاً أساسياً في اللغة الانكليزية ليُتحدث عن النبر باعتباره الأساس الأول لإيقاع الشعر الانكليزي . فن الصحيح تاريخياً أن وجود النبر في الانكليزية لم يمنع من تصور إيقاع الشعر الانكليزي قبل تشوسر (Chaucer) ، وعبر القرون بعده ، على أنه نابع من عدد المقاطع التي يتركب منها البيت الشعري . ولا تسند أي قيمة ، في هذا الشعر ، الذي يوصف بالمصطلح « Syllabic Verse »^{٢٠} الى كون المقطع منبوراً أو غير منبور . ثم إن كون النبر فاعلاً أساسياً في اللغة ملمح عام ، وينبغي أن نحاول تحديد الطريقة — أو الطرق — التي يحاول بها الشعراء استغلال النبر في خلق تشكيلات إيقاعية معينة ، وندرس طبيعة هذه التشكيلات وكونها منتظمة إطلاقاً أو ذات انتظام نسبي . ذلك أن الشعر الانكليزي نفسه استغل النبر في تكوين أكثر من نظام إيقاعي واحد ، إذ طور نمطاً إيقاعياً ينبع من عدد المقاطع المنبورة في البيت ، دون إسناد أي أهمية الى العلاقات الترتيبية بين المقاطع المنبورة والمقاطع غير المنبورة . الأساس الإيقاعي هنا هو تساوي عدد النبرات — أو تقاربه — بين بيت وآخر ، أما التركيب الداخلي للبيت فليس ذا دور في النظام الإيقاعي الناتج . ولهذا النظام الذي يوصف بالمصطلح « Stress - Verse »^{٢١} وجهان فرعيان . كذلك طور الشعر الانكليزي ، تحت تأثير عوامل خارجية أبرزها المفاهيم اليونانية في الإيقاع ، نظاماً آخر مبنياً على النبر هو ما يوصف بالمصطلح « Foot Verse » . وهو لا يستغل عدد المقاطع المنبورة

فقط بل عدد المقاطع غير المنبورة ، واتجاه العلاقة الأفقية بين المنبور وغير المنبور . ويسمى هذا النظام أيضاً «Syllable - Stress Verse»^{٢٢} ورغم إمكانية تبادل هذه الأنظمة الثلاثة وتداخلها^{٢٣} ، فإن لكل خصائصه المميزة وقوانينه الخاصة (ثمة واحد من البحور هو الـ (dactylic) حسب النظام الأخير يبلغ من الشذوذ حدوداً تجعل من الأفضل اعتبار نماذجه من الـ (Stress - Verse)^{٢٤}] .

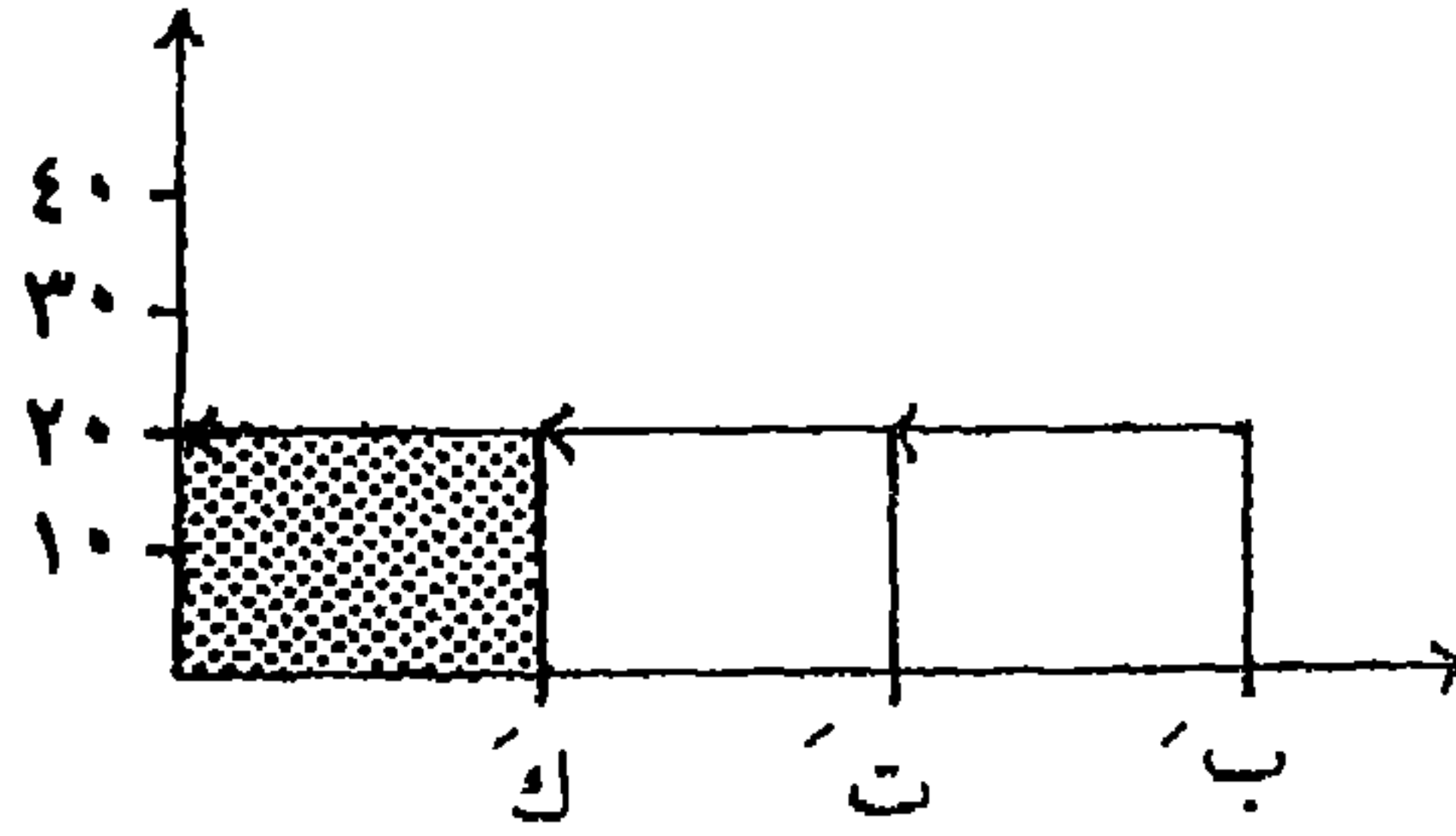
٣٧ - النبر في الشعر العربي :

لم يحل رواج النظرية الكمية دون نمو اتجاه مخالف في فهم أسس إيقاع الشعر العربي . وتمثّل هذا الاتجاه في الإيمان بدور النبر في إعطاء الإيقاع العربي خصائصه المميزة . وقد دعا الى هذا الاتجاه عدد من الباحثين تراوحت آراؤهم بين الإيمان بأن دور النبر في الإيقاع مطلق ، والإيمان بأن هذا الدور نسبي . وأبرز من تبني النظرة الأولى غويارد (Guyard)^{٢٥} أما النظرة الثانية فقد تبناها فايل^{٢٦} ومندور^{٢٧} ودارسون آخرون^{٢٨} . لكن آراء الباحثين اختلفت في تحديد طبيعة النبر ودوره في تشكيل الإيقاع . وستعرض هذه الدراسة خلال نموها لوجهات النظر المختلفة بتقصٍ أحياناً ، وإشارات سريعة أحياناً أخرى ، ولن تناقش هذه الآراء الآن .

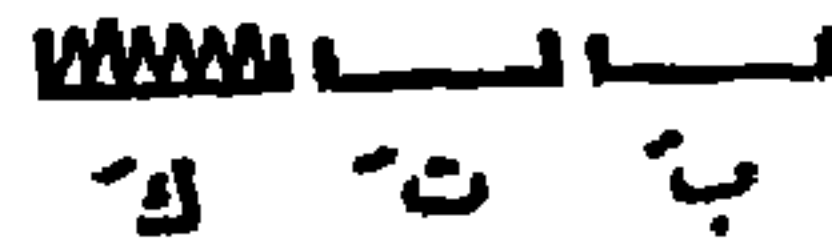
لكن ثمة نقطة جذرية الأهمية أشير إليها سابقاً ، ويجدر أن تناقش هنا :

ما معنى أن يكون النبر فاعلاً إيقاعياً ، وكيف تتشكل الأنماط الإيقاعية على أساس من الاعتماد على النبر ؟ ولفهم ذلك يجدي هنا أن تحدّد طبيعة النبر بطريقة أكثر تفصيلاً مما سبق في هذا البحث . النبر فاعلية فيزيولوجية تتخذ شكل ضغط أو إثقال يوضع على عنصر صوتي معين في كلمات اللغة^{٢٩} ، ويمكن تمثيل هذه الفاعلية باستخدام مخططات بيانية : اذا كان

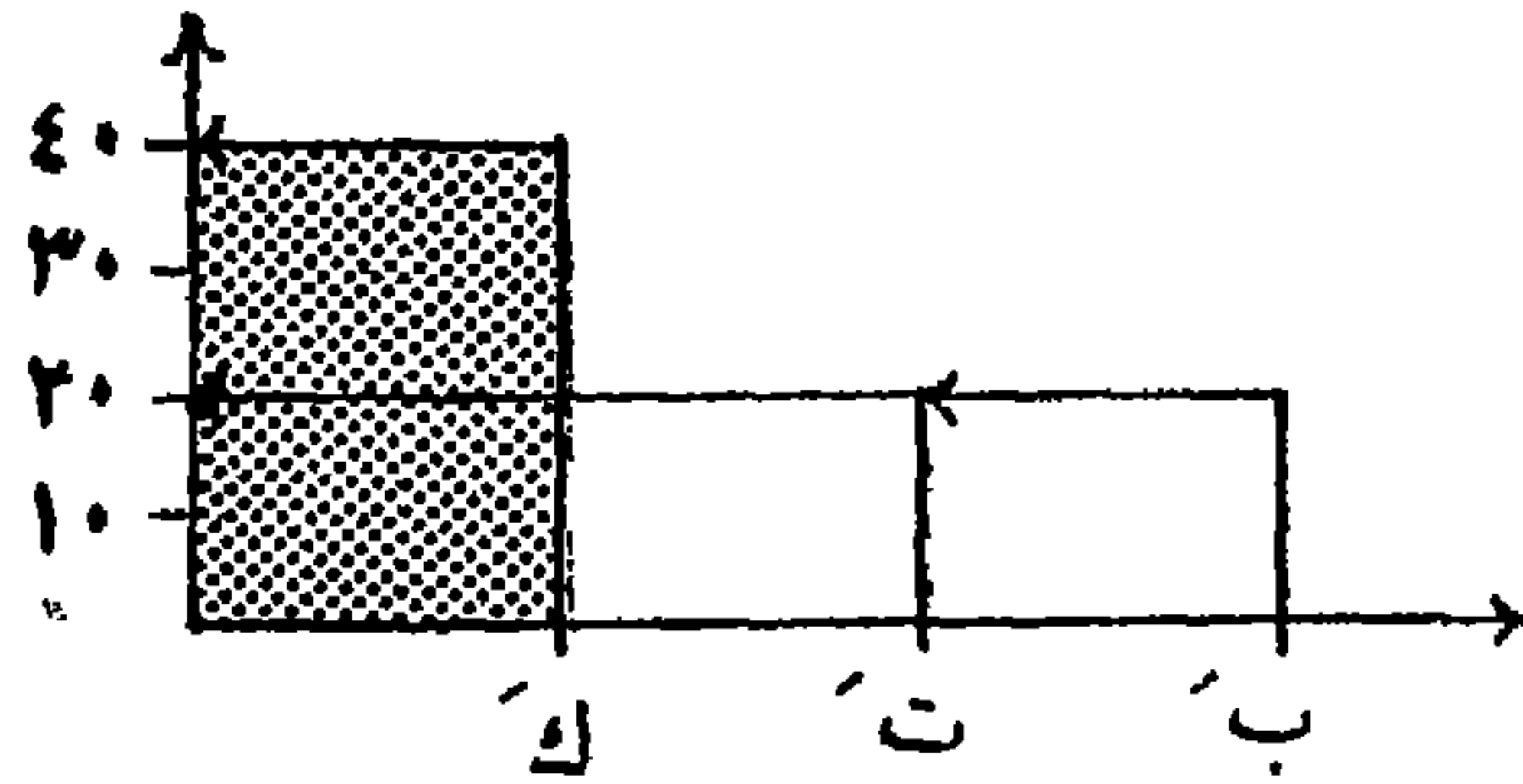
مستوى الضغط في نطق المكونات الصوتية (كَ ، تَ ، بَ) واحداً وهي متفرقة ، يمكن وصفه بيانياً بالمخطط التالي (MBN1) :



أو بالطريقة التالية (MBN3) :



فإذا اجتمعت هذه المكونات في كلمة ، ووضع النبر على (الكاف) مثلاً ، اكتسبت (الكاف) ثقلاً فيزيولوجياً ضاعطاً . ويمكن التعبير عن العلاقة بين المكونات ، عندها ، بالمخطط البياني التالي (MBN2) :



أو بالطريقة التالية (MBN4) :



وحيث تجمع كلمات ست ، إحداها (كَتَبَ) ، في تعبير لغوي ،
يمكن أن يُمثَّل النبر فيه بالطريقة التالية (CMBN) :



لكن النموذج الناتج لا يشكل نسقاً منتظماً يسمح باعتباره تشكلاً
إيقاعياً متميزاً . فإذا تُصوِّر الإيقاع الشعري قائماً على أنساق منتظمة
ذات نسب متميزة فقط ، فإن تشكل نموذج نبري مقبول مشروط بدخول
مجموعة من الكلمات في علاقة تنابعة يقع فيها النبر في مواضع منتظمة
يشكل مجموعها نسقاً إيقاعياً ذا هويّة واضحة . هكذا يمكن أن ينشأ
إيقاع شعري من دخول الكلمات (كتاب ، جميل ، بديع ، مفيد)
في تتابعٍ مواقعُ النبر فيه يعبر عنها المخطط التالي (CMBM) :



ويمكن أن يُوضَّح دور النبر المحدد هنا بالإشارة إلى نماذج النبر في
البحرور الرئيسية في الشعر الأنكليزي [النمط القائم على المزدوجة
(منبور ← غير منبور)] كما تناقش في سياق تطوير النموذج
الرياضي في هذا البحث .

٣٧-١ يتوفر في النظام الإيقاعي القائم على النبر ، إذن ، قالب
خارجي يجب ملؤه عن طريق اختيار الكلمات التي يقع عليها نبر لغوي
معين والتي تحقق بتتابعها النموذج المطلوب للنبر . لكن ذلك ، طبعاً ،
عملية صعبة التحقيق إذا تصورنا أن كل كلمات اللغة لها نبر محدد ، وأن
هذا النبر لا يمكن التلاعب به أو تعديله . وقد يؤدي ذلك ببساطة إلى
استحالة تأليف شعر له إيقاع مطلوب دون قسر ، وتعمُّل وتصنُّع
كبيرين . من هنا نشأت ضرورة قبول وجوه خاصة للتعامل مع النبر ،

والفصل النسبي بين النبر اللغوي والنبر الشعري ، ومن هذه الحقيقة تنبع ضرورة دراسة العلاقة بين هذين النوعين في الأنظمة الإيقاعية القائمة على النبر . وستناقش هذه العلاقة في فقرة قادمة (عد فقرة ٤٨ ، ٤٩) .

٣٨ - الآن وقد حُدِّدَت طبيعة النبر وأثره في الكلمات ، وكيف يمكن أن يؤدي استخدامه الى تشكيل إيقاعات شعرية معينة، ونشوء نظام إيقاعي نبري، يمكن أن نتساءل عن وجود النبر في الكلمات العربية ، وعن إمكانية استغلال النبر - إن وجد - لإنشاء نظام إيقاعي نبري. لكن دراسة هذه النقطة ستؤجل الى موضع آخر ، إذ أن ثمة صعوبات كثيرة تعترض البدء بدراسة النبر اللغوي والانتقال بعد ذلك الى دراسة نماذج النبر الشعري ، وسيتبع الآن منهج معاكس لكنه ضروري فتناقشنا أولاً ظواهر وزنية في تشكيلات إيقاعية محددة ، وتثار أسئلة حول طبيعتها ، ثم تدرس إمكانية تفسير الطبيعة غير المنتظمة لهذه التشكيلات على ضوء الكم والنبر . وحين يتأكد ، بهذه الطريقة ، كون النبر فاعلية إيقاعية أساسية في الشعر العربي تطرح فرضية حول كون النبر الأساس الجذري للتشكيلات الإيقاعية المعروفة في هذا الشعر . وتناقش عندها قضايا النبر اللغوي وعلاقته بالنبر الشعري. ثم تعرض فرضية تحاول تحديد مواقع النبر في التشكيلات الإيقاعية، ويُقترح أن هذه التشكيلات قائمة على الأنساق التي تنشأ من وقوع النبر في مواضع معينة منها تبعاً لشروط وقواعد ترتبط بطبيعة النوى المؤسسة للإيقاع كما نوقشت في ما سبق من هذا البحث .

إشارات

١ را . ، مثلاً ، ما فعله ايخالد (H. Ewald) بالشعر العربي ، والتهليل الذي قوبل به عمله ، حتى ان مكانته عدلت بمكانة الخليل بسطحية ما أظن فايل أو فيلهاوسن (Wellhausen) أو ايخالد أو مستشرقاً آخر كان يجد الجرأة على اظهارها لو انه كان يدرس التراث الأوروبي .
را . فايل « د . م . ١٠ » ، ط ق . و رأيت رايت (W. Wright) :

A Grammar of the Arabic Language, 3rd ed. Cambridge University Press Vol. II (Cambridge, 1898) Part Fourth: Prosody.

ورا . آراء ليال الحديثة نسبياً :

Ch. Lyall : **Translations of Ancient Arabic Poetry**, Columbia University Press (New York, 1930) pp. xlv-lix

خصوصاً دراسته للبسيط حيث يعتبر شكله الأساسي (— — — — — / — — — — —) لكي يتاح له تقريبه إلى العروض اليوناني . ويصدق ما يقال على اعتباره الخفيف مؤلفاً من (— — — — — / — — — — — — — — — — —) (ليال يعطي الرموز بلغة المقطع) .
ثم را . آخر هذه الآراء الساذجة في عمل فون غرونباوم (G. von Grunebaum) : :
«Arabic Poetics», **The Indiana Conference on Oriental-Western Literary Relations**, Indiana University Press (Bloomington, 1935) p. 29.

٢ را . ، مثلاً ، دراسة ابراهيم أنيس التي تناقش في فقرة قادمة (فقرة ٦٥) .
٣ عد ، فقرة (٢٧) .

٤ من الشيق أن النظام اليوناني يطلق على الوحدة الوزنية والبحر المصطلح (metre) ، وهذا ليس قياساً للزمن ، وإنما هو قياس للطول . ومن الشيق أيضاً أن النظام العربي يستخدم المصطلحين « الوزن » و « البحر » ، وليس فيها إشارة إلى الزمن ، وإنما الإشارة إلى مفهوم الصيغة الصوتية والتموج الإيقاعي صعوداً وهبوطاً واستواء . ثم ان المصطلح « تفعيلة » يشير أيضاً إلى صيغة اشتقاقية من صورة أصلية ، وليس إلى مفهوم زمني ، بينما يشير المصطلح اليوناني « قدم » (foot) إلى قياس للطول لا الزمن .

- ٥ را . دراسة عياد القيمة لهذه الفكرة ، ورد ، ص : ٥٣ - ٥٤ .
- ٦ را . ، ماس ، ورد ، ص : ٧٥ .
- ٧ را . « الشعر العربي ، غناؤه أنشاده ، وزنه » « المجلة » ع ٢٧ (القاهرة ، مارس آذار - ١٩٥٩) ص : ١١ .
- ٨ سا .
- ٩ يبدو أن وراء رأي مندور تصوراً للحروف الصائتة على أنها حروف المد (ا ، و ، ي) فقط دون الحروف الصائتة القصيرة (الحركات) . اعتباراً الحركات صائتة أو شبه صائتة يجعل رأي مندور خاطئاً .
- ١٠ سا .
- ١١ استخدام المصطلح « الحروف » مضلل . يقترح هنا استخدام المصطلح « المصوتات » لترجمة (phonemes) .
- ١٢ يصدق هذا على الشعر العربي حتى الآن . لكنه لا ينفي احتمال تطور الإيقاع باتجاه مختلف .
- را . الرأي الشيق الذي يطرحه النويهي ، ورد ، ص : ٣٢٥ - ٣٢٨ .
- ١٣ ليس بصورة مطلقة طبعاً ، وليس في كل سياق ، وإنما في بحور معينة ، وحين تشكلان وحدتين مستقلتين ، غالباً ، إن لم يكن إطلاقاً .
- ١٤ القانون الذي يقترحه النويهي ، نقلاً عن أنيس ، لا يكفي ، لأنه يلخص ما يحدث في الأوزان المختلفة في قاعدة مختصرة لكنه لا يفسر ما يحدث في وحدات بذاتها ؛ في - - - - - ه المدروسة هنا ، مثلاً ، يعجز القانون عن تفسير عدم دخول التغير على الجزء (- - - ه) ويعجز في الوقت نفسه عن أن يفسر عدم تغير المقطعين الطويلين معاً إلى قصيرين إلا في الرجز (على ندره) دون الحفيف والمنسرح أو حتى الكامل .
- ١٥ را . مناقشة آراء أنيس الكمية فقرة (٦٥) .
- ١٦ را . فايل ، « د . م . ا » ، طح ، وفون غرونباوم ، ورد ، ص : ٣٠ .
- ١٧ را . « في الميزان الجديد » ط . ٣ ، مكتبة نهضة مصر (القاهرة ، د . تا .) ص : ٢٣٤ - ٢٤٠ .
- ١٨ عدا الكامل والوافر ، طبعاً ، كما أشار الفصل الأول ، فقرة (٩) .
- ١٩ قا . مع رأي ادوارد ساپير (E. Sapir) في :
Language: An Introduction to the Study of Speech, Harcourt, Brace & World Inc. (New York, 1921) pp. 228-230 esp. p. 230.
- ٢٠ را . مالوف ، ورد ، ص : ٢٢ ، ٨١ - ١٣٧ .
- ٢١ سا . ص : ٢٢ ، ٨١ - ١٣٧ .

- ٢٢ سا . ص : ٢٢ ، ٢٦ - ٧٨ .
- ٢٣ را . مخطط التداخل كما يوضحه مألوف ، سا . ص : ٢٣ .
- ٢٤ سا . ، ص : ٣٤ .
- ٢٥ را . عرض عياد لآراء غويار ومناقشة لها ، ورد ، ص : ٣٨ - ٤٦ ، ٧١ - ٨٤ .
- ٢٦ را . مناقشة آراء فايل ، يلي فقرة (٦٤) .
- ٢٧ را . في الميزان الجديد ، عين .
- ٢٨ منهم النويهي ، كما أشير سابقاً ، را . ورد ، ص : ٣١٠ - ٣٢٨ ؛ ورا . عرض فايل
للآراء المختلفة ، « د . م . ا » ، ط ق .
- ٢٩ را . مقالة « النبر » (Stress) في **Encyclopaedia Britanica** ؛ وشولز ،
ورد .

الكم والنبر مؤسسين ايقا عيين
وبعض الظواهر الايقاعية المعقدة

الفصل الخامس

٣٩ - أن نرفض نظاماً تقليدياً ، ونخلق نظاماً جديداً ، فعلٌ طموح الى استشراف أبعاد لما تُستشرف . والرفض لذات الرفض ليس ، بالضرورة ، فعلٌ خلق . أما إذا كان الرفض تعبيراً عن إدراك عميق للأسس الجذرية الحقيقية لكون ما ، وعن إيمان بأن النظام التقليدي يخفق في كشف هذه الأسس ، فإن الرفض فعلٌ خلقٌ وحيويةٌ . وإذا يكون الرفض فعلٌ خلق ، يكون النظام الجديد الذي يبلوره فعلٌ تجليةٌ واعداءٌ بإعطائنا القدرة على استكناه بُنى جديدة . كلُّ نظام ، بهذا التحديد ، يتجاوز إعادة تركيب بنية قديمة الى الإطلال وعلى وجود تضيئه البنية الجديدة ، وجود لم يكن ممكناً الإطلال عليه في غياب النظام الجديد .

لعلَّ شرعية نظام جديد ، ومبررٌ تبنيه ، أن يتحدداً ، في الواقع ، بقدرته على الكشف لجوانب مجهولة في الكون الذي يدرس ، وعلى تفسير ظواهر ، من هذا الكون ، استحالة إدراكها باستخدام معطيات النظام المرفوض . ولا يكفي أن ينسجم النظام الجديد مع ذاته ، ويكون سليماً في إطاره الخاص ليُبَرَّرَ تبنيه تبريراً مطلقاً .

بهذا الفهم لمعنى الرفض ، يصبح من الحتمي أن يُمْتَحَنَ النظام الجديد في فهم إيقاع الشعر العربي ، الذي يطرحه هذا البحث ، بامتحان قدرة النظام على استكناه جوانب مجهولة من إيقاع الشعر . ويصبح حتمياً

أيضاً أن يُسألَ : أيّ وعدٍ يحمله النظام الجديد في ثناياه ؟ وبأي اتجاه يقود ؟ وهل يفتح آفاقاً طرية أمام مدّ الرؤية المكتنّهة ؟ وما طبيعة هذه الآفاق ؟

٣٩ - ١ لعلّ أهم ما يعد به النظام المقترح هو إمكان تناول إيقاع الشعر العربي من حيث هو حيوية نغمية موسيقية ، ترتبط ارتباطاً حميماً بموسيقى اللغة وتركيبها الإيقاعي ، من جهة ، وبطبيعة التشكلات الموسيقية التي نمّتها الفاعلية الفنية العربية ، من جهة أخرى . فدراسة الشعر العربي في العروض التقليدي ، وفي أبحاث المعاصرين ، لم تتجاوز محاولة تحليل التركيب الوزني له ، إلا في عدد قليل جداً من الاستشرافات النقدية . ويبدو هنا بوضوح أن ثمة تمييزاً يطرح بين التركيب الوزني للشعر ، وبين الحيوية الإيقاعية فيه . والتمييز ليس خاصاً بهذا البحث ، فقد سبق إلى الدعوة إليه عدد من الباحثين^١ . لكن العروضيين العرب بعد الخليل^٢ ، العقل الفذّ ، أخفقوا في التفريق بين المستويين : الوزن والإيقاع ، وكان حديثهم كله حديثاً عن الأول . وبفعلهم هذا أكدوا أنهم لم يفهموا البعد الحقيقي الجذري لعمل الخليل ، وحوّلوا العروض العربي إلى عروض كمي^٣ نقي ذي بعد واحد مخفيين بذلك بعده الآخر الأصيل : حيوية النبر الذي يعطي الشعر العربي طبيعته المميزة .

يحدّد التركيب الوزني للشعر ، في هذا البحث ، بأنه التابع الذي تكوّنّه العناصر الأولية المكوّنة للكلمات ، وتشكّل هذا التابع في كتلة مستقلة فيزيائياً لها حدان واضحيان : البدء والنهاية . يمكن للكتلة هنا أن تعني الوحدة الوزنية الصغرى (التفعيلة) . كما يمكن أن تعني الوحدة التي تنشأ عن تركيب عدد من الوحدات الصغرى (الشطر - والبيت باعتباره ، في الشعر التناظري ، تركيباً لشطرين) . أما الإيقاع فهو شيء آخر . انه الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ، ذات حيوية متنامية ، تمنح التابع الحركي وحدة نغمية عميقة

عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية ، تختلف تبعاً لعوامل معقدة . الإيقاع ، إذن ، حركة متنامية يمتلكها التشكل الوزني حين تكتسب فئة من نواه خصائص متميزة عن خصائص الفئة أو الفئات الأخرى فيه^٤ . الإيقاع ، بلغة الموسيقى ، هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغيرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية^٥. واستخدام لغة الموسيقى هنا ذو فائدة كبيرة ، ويمكن ، في الواقع ، أن تعين الموسيقى النظرية على تفهم طبيعة الإيقاع الشعري عوناً كبيراً، إذا استخدمت معطياتها بحذر ، ودون تعسف أو قسر للشعر نفسه ، كما ستحاول هذه الدراسة أن تظهر .

٣٩-٢ يبدو أن الأذن البشرية ، كما يقول ثقة في علم الموسيقى : « تطلب من الموسيقى توفير وجود محسوس لوحدة زمنية - توفير شعور بمزمن^٦ (Metronome) يتك في الخلفية ، بشكل واضح للسمع أو غير واضح له ، وهذا ما نسميه « النقرة » (Beat)^٧ . ويرى شولز (Scholes) أنه ما لم توجد هذه النقرة « فإن من المشكوك فيه أن أي موسيقى يمكن أن توجد ، لأن وجود النقرة يمكن أن يُحَسَّ حتى في إيقاع الأغنية البسيطة الحر^٨ . وإذا تتوفر النقرة وتَحَسَّ يصبح من الضروري توفر شرط آخر ، قبل أن يتكون تأليف موسيقي : هو أن تجتمع النقرات في مجموعات ثنائية أو ثلاثية . فالعقل « لا يمكن أن يتقبل أصواتاً متتابعة بانتظام دون أن يضيف عليها نوعاً من التجمع في وحدات ، إذا لم تكن الأصوات تنتظم في مجموعات واضحة تلقائياً ، منذ البدء . حين نصغي الى ساعة تتك فإن العقل يسمع وقعها إما بالشكل تيك - تاك أو تيك - تاك - تاك . وهذه حقيقة من التميز والثبات بحيث يصعب أن نصدق أن حدث التكتكة هو ، في الواقع ، دون نبر إطلاقاً . إلا أن كون هذا الأثر أثراً ذاتياً محضاً ، يُدرك من حقيقة أن جهداً واعياً ضئيلاً يحوّل الأثر من طريقة التجمع الأولى الى طريقة التجمع الثانية ، ثم يعود به الى الأولى من

جديد . فالمستمع ، لا صانع الساعة ، هو المسؤول [عن خلق التجمع] ^٩ .
ويؤدي تجميع النقرات الموسيقية الى تشكل الوحدات المسماة «مقاييس»
(Measures, Bars) ، التي يُفصل بينها في السلم الموسيقي بالحاجز (Bar-line) .
ومن المهم أن يلاحظ أن الحاجز يوضع دائماً قبل النقرة المنبورة مباشرة .
يلاحظ شولز أن المقاييس (Measures) المؤلفة من نقرتين وتلك المؤلفة
من ثلاث نقرات هي الوحدات الحقيقية الوحيدة . وذلك أن أي مقياس
آخر يتألف من تركيب المقاييس الثنائية والثلاثية إذ أن ($2 + 2 = 4$)
($3 + 3 = 6$) ، ($3 + 3 + 3 = 9$) ، [$(3 + 2) = 5$]
أو [$(2 + 3) = 5$] ، [$(3 + 2 + 2) = 7$] أو ($2 + 2 + 3$)
أو ($2 + 3 + 2$) وهكذا ^{١٠} .

٣٩-٣ سهل التحقق ، هنا ، من كون الإيقاع يرتبط ارتباطاً
جذرياً بتميز وحدة أولية ، أو نواة زمنية متميزة يقع عليها النبر .
ويلاحظ شولز أنه من المستحيل أن توجد مجموعة من علامتين ، أو
نقرتين ، أو مقياسين معاً ، دون أن تحمل إحداهما نبراً أقوى من الأخرى .
أما إذا وجدت مجموعة من ثلاث وحدات (سواء كانت الوحدة نقرة
أو مقياساً) فإن إحداها تحمل النبر القوي ، ويمكن أن تحمل الوحداتان
الباقيتان النبر ذاته (في حالة المقاييس يكون مطلع الأول ذا نبر قوي
ومطلعا الآخرين ذوي نبر متعادل أخف من الأول) ^{١١} .

الإيقاع الشعري في معظم أنماطه ، يشارك الإيقاع الموسيقي هذه
الخصيصة الأساسية . إنما ينبغي أن تؤكد من جديد الحقيقة التالية : إن
النوى الأولية في الإيقاع الموسيقي متعادلة زمنياً ، أي كمياً ، فكل نقرة
(Beat) تستغرق الزمن نفسه ، حتى لو جزئت إحدى النقرات الى مركبات
أصغر (Sub-beats) . أما في الإيقاع الشعري ، فإن النوى الأولية لا تتعادل
زمنياً ، وإن اختلف ذلك من لغة الى أخرى ، وتبعاً لتحديد النوى .

يحاول شولز أن يحلل أمثلة من إيقاع الشعر الانكليزي بطريقة التحليل الموسيقي ، وفي عمله هذا عون على فهم العلاقة بين الشعر والموسيقى . يقول : إن لكل بيت في قصيدة عادية عدداً ثابتاً من « النبرات » (Stresses) القوية ، وهي خمس في بيت عادي من قصيدة شكسبيرية من « الشعر المنطلق » (Blank Verse) . ويمكن للبيت أن ينقسم الى مقاييس (Bars) ، كالعبرة الموسيقية تماماً ، بوضع حاجز قبل كل نبر قوي . هكذا يمكن أن يكتب البيت الشعري باستخدام العلامات الموسيقية ، كالنالي ١٢ .



في الشعر الانكليزي يتحقق الشرط الأساسي لتكون الإيقاع النابع من النبر ، وهو تمايز نواتين أوليتين تعطى إحداهما خصيصة لا تمتلكها الأخرى في الشكل الشعري . هاتان النواتان هما المقطعان المنبور وغير المنبور . وإذا تأكد حتمية توفر مثل هاتين النواتين في الشعر لكي يتخذ الإيقاع صورة حيوية تقوم على النبر ، تتأكد ، أيضاً ، أهمية أن نسأل : هل تتوفر في الشعر العربي نواتان أوليتان يمكن أن تشكلا أساساً حيوياً للإيقاع الشعري ؟ وهل يستطيع نظام العروض التقليدي أن يكشف وجود هاتين النواتين ، وما هي ميزة النظام الجديد أو نقاط ضعفه فيما يتعلق بهذه القضية جذرية الأهمية ؟

٣٩ - ٤ تفترض محاولة الاجابة على التساؤلات المطروحة استكناه الأسس الحيوية لإيقاع الشعر العربي بطريقة جديدة . فالعروض التقليدي بانقسام التشكلات الوزنية فيه الى وحدات ضخمة (التفعيلات) متغايرة التركيب ، يمجز عن كشف النواتين الضروريتين لنمو الإيقاع الشعري بالمعنى الذي حددته الدراسة فيما سبق . ورغم أن التحليل ميز النواتين

$$(A_1) \quad \text{---} \hat{e} \text{---} \hat{e} \text{---} \hat{x} \text{---} / \hat{x} \text{---} \hat{e} \text{---} \text{---} / \hat{e} \text{---} \hat{x} \text{---} / \hat{e} \text{---} \text{---} \hat{e} \text{---} \hat{x} \text{---} \text{---}$$

بهذا نطبق طريقة النبر الموسيقي على الكتلة الوزنية في الشعر . لكن ما ينتج ، كما هو واضح ، ليس إيقاعاً من إيقاعات الشعر العربي ، وإنما هو شيء جديد .

بتحليل الأسس التي اعتمدت في توزيع الوحدات في (A1) ، يبرز بوضوح كون العمل الذي قام به المحلل عشوائياً لا انتظام فيه ولا مسوغ له . فقد جمعت في الوحدة نفسها نواتان متحدتا الهوية مع نواة مختلفة عنها ، ثم جمعت في وحدة أخرى نواتان متحدتا الهوية ، ثم ألقت الوحدة الثالثة من نواتين مختلفتين ، بينما ألقت الرابعة بطريقة مشابهة للأولى ، لكن مع اختلاف طبيعة النواة المتكررة وترتيب النوى . وعلى صعيد النبر ، وضع نبر قوي على نواة من النوع الأول في وحدة ؛ ونبر خفيف على النواة المعادلة لها في وحدة ثانية . بل إن هذه المغايرة في النبر حدثت في الوحدة نفسها . ثم إن المحلل لم يراعِ شرطاً أساسياً هو وجوب كون النواة ذات النبر القوي بداية الوحدة الأولى وبداية الوحدات كلها بعد ذلك .

النموذج النبري الشاذ جاء وليد عشوائية عمل المحلل إذن ، وجاء مفتعلاً ، لا تألفه الأذن ، ومن أجل تفادي ما حصل ، ينبغي العمل على أسس موسيقية واضحة . الأساس الأول هو أن النبر القوي يقع على النواة الأولى في كل وحدة ، وأن النواة ذاتها هي بداية كل الوحدات . بتطبيق هذا المبدأ ينقسم التتابع الحركي ، الكتلة الصلدة ، الى الوحدات التالية مشكلاً النموذج النبري التالي :

$$(A_2) \quad \text{---} \hat{x} \text{---} \hat{e} \text{---} \text{---} / \hat{e} \text{---} \hat{x} \text{---} \text{---} / \hat{e} \text{---} \hat{e} \text{---} \hat{x} \text{---} \text{---} / \hat{e} \text{---} \hat{x} \text{---} \text{---}$$

وتدهشنا النتيجة التي حصلنا عليها : إن التوزيع الإيقاعي للوحدات هنا توزيع مألوف في الشعر العربي ، هو البحر الطويل ، ويدهشنا ، أيضاً ،

أن هذا التوزيع متحد الهوية بالتوزيع الذي قدمته هذه الدراسة في القسم الأول ، حتى قبل أن تصبح قضية النبر عاملاً في تحليل أوزان الشعر العربي وإيقاعه . ولعل في هذه الحقيقة ما يشعر بشرعية التوزيع المقترح هنا ، ذلك أن الوصول الى النتيجة ذاتها بتطبيق قواعد النبر الموسيقي وقواعد التحليل الى الوحدات الأولية قبل أن يخطر لهذا الكاتب استخدام أسس الموسيقى النظرية ، أمر لا يمكن أن يكون وليد الصدفة . ثم إن غياب التعسف غياباً كاملاً من هذا التحليل ، والفرق الواضح بين النوى الموسيقية والنوى الإيقاعية في الشعر من حيث كون الأولى متساوية كمياً ، والثانية مختلفة الكم ، ليس شعر بأن النتائج التي وصلت اليها الدراسة لا يمكن أن ترفض بسهولة . وليس من السهل هنا توجيه النقد الذي وجه الى تحليل غويار الذي حاول أن يفرض تعادلاً زمنياً ، موسيقياً صرفاً ، على الوحدات المكونة للإيقاع الشعري^{١٣} . ثم ان من الواضح أن المبدأ المطبق هنا لا يسمح باستنتاج أن النبر مطلق من حيث ارتباطه بالنوى ، ذلك أن العامل الذي يفرض ارتباط النبر بنواة معينة هو العلاقة التتابعية للنوى بأحد الاتجاهين (عـن ← فـا) ، أو (فـا ← عـن) وهذا أساس اعتمدته هذه الدراسة في القسم الأول ، وتعتمده الآن . يعني هذا أن النبر القوي يمكن أن يقع على (هـ) كما يمكن أن يقع على (هـ — هـ) خلافاً لما يحاول قايل أن يفرضه على الشعر العربي بعناد لا مبرر علمياً له ، كما سيظهر في فقرة (٦٤) .

٥ - - - - - شعر المقدمة النظرية في (٣٩) بأن النبر الشعري في العربية يمكن أن يفهم بعمق بتحليله في سياق النبر في الموسيقى وفي الشعر المنبور في اللغات الأخرى . كذلك شعر المقدمة بأن النبر هو الفاعلية الأساسية في تحديد شخصية الوحدات الإيقاعية للكتل الوزنية في بيت من الشعر . لكن الإشارة الأخيرة تقفز الى نتيجة جذرية الأهمية قفزة مفاجئة، إذ أنها

تستقي من تحليل كتلة وزنية واحدة ، وهذا قصور منهجي ينبغي الاحتراز منه .

من أجل تفادي أي قصور في التحليل ، أود الآن أن أتناول بالتحليل المتقضي مجموعة من الظواهر الإيقاعية في الشعر العربي ، محاولاً أن أظهر أنها تقود بالاتجاه نفسه الذي قاد إليه تحليل الكتلة الوزنية (A) .

أبدأ ، مباشرة ، بطرح سؤال أساسي : كيف تحقق للعربي في صحرائه ، قبل أن يبني التحليل نظامه النظري ويقدم تحليله التطبيقي ، أن يتقبل الكتلتين من التتابعات الحركية الواردتين في (B) و (C) على أنهما متحدتا الإيقاع ، ولهما الطبيعة ذاتها :

(• — • — • — — — • — — • — — • — — — • — —) (B

(0 - - 0 - - 0 - 0 - - 0 - 0 - 0 - - 0 - 0 - -) (C

في الفصل الأول من هذا البحث عُنِيَّ الأمر الى أسباب تتعلق بتوزيع الوحدات في كل من الكتلتين ، وعدد المتحركات في كل وحدتين متناظرتين . لكن البحث المدقق يكشف أن وراء هذه الظاهرة الرياضية فاعلاً حيويًا أعمق منها أثراً في تشكيل الإيقاع الشعري . ذلك أن السؤال الأساسي هنا هو : كيف تتحدد الوحدات بالدرجة الأولى ، وعلى أي أساس يقرر أن وحدتين معينتين هما في الواقع متناظرتان في موقعهما من تركيب البيت ؟ من الواضح أن العربي ، البدوي المرتحل والحضري المستقر ، لم يكن يجلس ليحلل البيت الشعري الى كتلتين وزنيتين ثم يقارن الواحدة بالأخرى ، دارساً تنابع النوى في كل منهما ، والحالات التي تبدو فيها كل نواة ، ثم ليتذكر القانون المشار اليه عن تعادل القيمة الرياضية ، قبل أن يتقبل الكتلتين على أن لها الطبيعة الإيقاعية ذاتها. إحساس العربي باتحاد الكتلتين إيقاعياً جاء عفويًا ، مباشراً ، فورياً ، ويبقى السؤال : كيف تولد هذا الإحساس المباشر العفوي ؟

أن يعزى الأمر الى كم الوحدات ، كما فعل مندور^{١٤} ، يعني أن المتلقي يعرف الوحدات أولاً ، ويميز انقسام كل من الكتلتين الى العدد ذاته من الوحدات . ذلك ان القول ان زمن (X) = زمن (Y) يفترض معرفة بطبيعة (X) و (Y) . فنطق التحليل الكمي منطق غير سليم ، لأن السؤال الأساسي هو : ماهي الوحدات ، وكيف ميزها العربي بالدرجة الأولى ؟ (وتميز الوحدات كمياً يستحيل ، لما يطرأ على الكتلة الوزنية من تغيرات جذرية كما ستظهر الدراسة) .

يمكن تصوير القضية على درجة أكبر من الدقة : حين ألقى الشاعر العربي قصيدة ، أو أنشدها ، والمتلقي جالس أمامه يصغي ، كان الشاعر ينشد الكلمات الواحدة تلو الأخرى ، حتى يأتي على الشطر الأول كله ، الذي تميز بوقفة أو علامات مميزة أخرى ، ثم كان الشاعر يتابع إنشاده للشطر الثاني من البيت ، والمتلقي متشبع مليء بالتعاطف مع الشاعر وعالمه .

المتلقي ، على الأقل في الحالات التي نعرفها ، لم يهب ليقول للشاعر : « ثمة شيء غريب هنا » ، بل تشرب القصيدة ، أو البيت ، بحس مباشر عفوي باتحاد الإيقاع في الشطرين (أو الأبيات ، في حالة القصيدة الكاملة)^{١٥} . ثمة ، إذن ، شيء داخلي في تناسع الكلمات ذاته من فم الشاعر ، شيء ينكشف كلمة بعد كلمة ، الى أن ينتهي الشطر ، يشعر المتلقي بوحدة الإيقاع . ثمة « سر » عجيب (لكنه في ذروة البساطة ، بحيث أن المتلقي يدركه إدراكاً عفوياً خالصاً) في بنية البيت الشعري لا يفصل عنه ، ولا يأتي من الخارج ، يكشف للمتلقي في وقت واحد :

(a) أن الشطر الأول له الإيقاع (S) الذي يألفه ويرتاح اليه .

(a 1) أن الشطر الثاني له ، كذلك ، الإيقاع (S) ذاته .

ثم إن المعرفة بتركيب التشكلات الوزنية في الشعر العربي ، تسمح

بالاستنتاج التالي : إن إلقاء الشاعر يكشف للمتلقي أيضاً :

(b) أن الشطر الأول يتوزع في وحدات إيقاعية (أ، ب، ت، ث) .
(b1) وأن الشطر الثاني يتوزع في وحدات إيقاعية نظيرة للأولى هي ،
أيضاً ، (أ ، ب ، ت ، ث) .

ويتم هذا حتى حين يختلف كم الوحدات اختلافاً لا يمكن تجاهله ، كما
في أمثلة أوردها الخليل نفسه في أبياته .

هل يبدو الاستنتاج الأخير قفزة غير منطقية ؟ إن الدراسة الحالية ،
في نموها ، ستظهر صحته .

ويكفي ، هنا ، أن يشار إلى أن أقوى دليل ، حالياً ، على هذه
الصحة : هو أن ثمة عدداً من التشكلات الإيقاعية تتساوى في كتلتها
الوزنية . فلا يمكن إذن أن يكون شعور المتلقي باتحاد إيقاع الشطرين
نابعاً من الكتلة الوزنية باعتبارها كلاً واحداً لا يتجزأ ، ولا بد أنه
تلقى الكتلة الوزنية موزعة في أجزاء (وحدات إيقاعية) أشعرته بأن
الشطرين متحدان الإيقاع ، حتى لو لم يدرك هذه الحقيقة إدراكاً عقلياً
واعياً .

٤٠ - ١ إذ نتساءل عن « السر » المشار إليه ، والذي يشعر المتلقي
بأن الوحدات الإيقاعية في الشطر الثاني هي ذاتها الوحدات الإيقاعية في
الشطر الأول ، نتساءل ، في الواقع ، عن الفاعلية الأصلية الجذرية في
الإيقاع العربي . ولأسباب ستبلور بوضوح كبير خلال هذه الدراسة ،
يبدو لهذا الكاتب أن « السر » لا يرتبط بالقيمة الكمية للكتلة الوزنية ،
ولا بالقيمة الكمية للوحدات الوزنية التي يمكن أن تنقسم إليها الكتلة ،
ولأنما بحيوية داخلية أعمق هي النبر الذي يضعه الشاعر على نوى معينة في
البيت ، والنموذج الذي يتشكل نتيجة لذلك .

ولإضاعة هذا الافتراض وتأكيد شرعيته ، أبدأ من نقطة عميقة الأهمية :
ان كون الكتلة الوزنية الواحدة تقبل التوزيع الى وحدات إيقاعية بأكثر
من طريقة ، وتتخذ شكلين إيقاعيين مختلفين ، هو المفتاح الحقيقي لفهم
الفاعلية الإيقاعية الجذرية في الشعر العربي . لو كان الكم هو الفاعل
الإيقاعي ، لاستحال أن تتخذ الكتلة الوزنية الواحدة شكلين إيقاعيين
مختلفين . وبهذا المنظور ، تحاول هذه الدراسة أن تفهم عدداً من الظواهر
الإيقاعية ، في الشعر العربي ، التي دُرِسَتْ على أساس عروضي صرف
لا علاقة له بالإيقاع . وعدداً واحداً من هذه الظواهر تناولها مندور
بالتحليل برفاهة حسن وأصالة - واصلاً الى نتائج تختلف جذرياً عما
تتبناه هذه الدراسة - ظلت هذه الظواهر غارقة في كتب العروض ينظر
اليها على أنها وجوه من الشذوذ يمكن تجاوزها، مع أنها ، في واقع الأمر ،
ذات أهمية قصوى في فهم إيقاع الشعر العربي .

أولى الظواهر التي ستناول هنا بالتحليل ظاهرة « عروضية » غريبة هي
الحرم ، ثم تناقش ظاهرة الحرم ، ثم التعاقب ، ثم التراقب .

٤١ - الحرم :

يعرّف ابن عبد ربه الحرم بأنه « سقوط حركة من أول الجزء
(التفعيلة) »^{١٦} ويقول : « الحرم لا يدخل إلا في كل جزء أوله وقد ...
ولمّا منعه أن يدخل في السبب ، لأنك لو أسقطت من السبب حركة
بقي ساكن ، ولا يُبْدأ بساكن أبداً ، ولا يدخل الحرم إلا في أول
البيت »^{١٧} .

هذا الوصف السليم هو كل ما يقوله ابن عبد ربه عن الحرم . وقد
يكون كل ما قاله العروضيون عنه . وتشعر هذه الحقيقة بقصور عمل
العروضيين لاقتصارهم على الوصف الشكلي ، وعدم قنبيهم للروح المحركة

وراء الظاهرة . إلا أن الخرم يمكن أن يناقش من وجهة نظر جديدة تحاول استكناه الفاعل الإيقاعي وراءه .

وجد الخرم في الشعر العربي قبل أن يضع التحليل قواعده ويسهّل تمييز هذه الظاهرة بتحليل البيت الى تفعيلات . يشعر هذا بأن الشاعر العربي حين ألف بيتاً يشكّل شطره الأول كتلة^{١٨} من التتابعات الحركية (X) وشطره الثاني كتلة من التتابعات الحركية (Z) ، خلق بعفوية تامة تشكيلين إيقاعيين متحدّي الهوية ، هويتها الإيقاعية (M) . في حالة البيت الذي يرد مخروماً ، تظهر المقارنة التي تعتمد العروض التقليدي أساساً للتحليل أن الكتلة (X) والكتلة (Z) مختلفان من حيث تتابعاتهما الحركية . لكن الحقيقة الدالة هي أن الشاعر نفسه ، والمتلقي ، أحسّا باتحاد الإيقاع في الكتلتين . ولعل المثل التالي أن يوضح النقطة المثارة هنا ، ويشير الى سبب اتحاد الإيقاع في (X) و (Z) . والمثل مقتبس عن التحليل نفسه، الذي يورده في « كتاب العين »^{١٨} ، حيث تتوفر أمثلة أخرى على الخرم ، في سياق لغوي لا علاقة له بدراسة العروض أو الخرم . قال امرؤ القيس :

(D) « شحت دموعي في الرداء كأنها

كلى من شعيب بين سحّ وتهتان »

الشاعر ، والتحليل ، والمتلقي ، أحسوا أن الكتلة الوزنية (D1) متحدة الإيقاع بالكتلة الوزنية (D2) . ولنسمّ الطبيعة الإيقاعية لهما (M) . وليس لنا دليل واحد على أن المتلقي أو التحليل شعرا بنشاز إيقاعي في البيت ، وسيرد مثال يؤكد انتفاء الإحساس بالنشاز أو الحلل الإيقاعي تأكيداً قاطعاً ، هو بيت النابغة المناقش في (٣-٤٠) .

كيف نفسّر الشعور باتحاد الإيقاع في (D) مع أن الكتلة الوزنية (D1) تخالف الكتلة الوزنية (D2) خلافاً جذرياً بالنسبة للعربية ، هو عدد المتحركات في كل منهما كما يتضح من التحليل التالي :

(0 — 0 — 0 — 0 — 0 — 0 — 0 — 0 — 0 — 0 — 0 —) (D₁)

(0 - 0 - 0 - - 0 - 0 - - 0 - 0 - 0 - - 0 - 0 - -) (D₂

تبعاً للعروض التقليدي تتوزع الكتلتان في الوحدات التالية :

D3 (مستفعِلن / مستفعِلن / متفاعِلن) . وهذا شرط الكامل .

(D₄) (فعلون / مفاعيلن / فعولن / مفاعيلن) . وهذا شطر الطويل .

يتألف البيت ، اذن ، من شطرين يتسبب أحدهما الى الكامل، والثاني الى الطويل ، لكن هذا ، كما يعلمنا العروض والترات ، موقوف في الشعر العربي . كيف نعلل الأمر إذن ؟ إن التحليل العروضي ذاته سليم يتبع أسس عمل الخليل ، ولا مجال لرفضه ، والبيت ذاته ، كذلك سليم ، وهو بيت عربي لا مجال لرفضه كذلك .

أين موقع الخطأ ، اذن ؟ أين ينسرب التناقض ؟

أمام المحلل هنا ثلاثة احتمالات : إما أن يرفض البيت، وبذلك يرفض ما خلقته الفاعلية الشعرية العربية وتقبلته أذن العرب وأذن خالق علم العروض نفسه ، وإما أن يقبل البيت وتركيبه بالطريقة المقدمة ، وينفي بذلك قاعدة جذرية في التراث الشعري هي وجوب انتساب شطري البيت الى بحر واحد، وإما ، أخيراً ، أن يقبل البيت ويقبل انتماء شطريه الى بحر واحد وإيقاع واحد ، ثم يصر على رفض طريقة التحليل المتبعة ، ويعزو التناقض الناتج الى قصور المنهج التحليلي .

والاحتمال الوحيد المعقول هو ، طبعاً ، الاحتمال الثالث^{١٩} : ينبغي أن
تقبل البيت واقتساب شطريه الى الإيقاع ذاته ، ونرفض المنهج التحليلي
المطبق .

يلاحظ هنا أن الكتلة الوزنية الواحدة هي موضع المناقشة ، وانا الآن نحاول تحليلها الى وحدات مشكّلة غير الوحدات التي حللناها اليها في (D3).

كيف نحلل الكتلتين السابقتين بطريقة مختلفة ، وأي أسس نعتمد في التحليل ؟

(0 - - 0 - - / - 0 - - / 0 - 0 - 0 - - / 0 - 0 -) (^{D3} F

من الواضح أن التحليل السابق يشير الى حقيقتين : أ - ان الشكل $(D_3 \cdot F)$ جاء نتيجة عملية معقدة طويلة ، وقرن خارجي الى (D_4) ، ولم يأت نتيجة لملاحظة فاعل داخلي في تركيب (D_1) يفرض انقسامها بالطريقة $(D_3 \cdot F)$ ويمنع انقسامها بأي طريقة أخرى . ب - ان للمحلل الحرية المطلقة في معاملة (D_1) بالطريقة التي يشاء ، يقسمها حيناً بالشكل (D_3) وحيناً آخر بالشكل $(D_3 \cdot F)$.

۲۴۲

الوقت والورق والقلم، ولأنه اعتبر الكتلة الوزنية كتلة رموز يستطيع التلاعب بها كما يشاء .

ولكن ماذا عن المتلقي الأول ، الأذن العربية المرهفة ؟ العربي جاء قبل التحليل ، ولم يكن يعرف طريقته في التحليل ، ولم يكن لديه الوقت أو الورق والقلم ، ليؤدي الخطوات الضرورية لتحليل البيت الى (D3 F) و (D4) . العربي أدرك اتحاد الشطرين إيقاعياً بشكل فوري ، يُسأل الآن : كيف تم له ذلك ؟

والإجابة على هذا لا يمكن أن تأتي عن طريق السكم ، في البيت أو الوحدات ، ذلك أن العربي ، في الواقع ، لم يحتاج حتى الى تحليل الوحدات نفسه ، لقد جاءت الوحدات محددة واضحة من فم الشاعر ، تشكل إيقاعاً واحداً في كلا الشطرين . لا شك أن الشاعر أنشد الشطر الأول معطياً إياه الإيقاع (M) ، ثم أنشد الشطر الثاني معطياً إياه الإيقاع (M) ذاته . أي ان فرصة الخلط التي تحصل باتباع التحليل العروضي لم توجد أصلاً ، بل جاء الشطر الأول بالشكل (D3 F) فوراً ، وبهذا الشكل فقط . وهكذا تنتفي إمكانية التلاعب بالكتلة الوزنية — على أساس انها رموز يمكن أن تعالج بأكثر من طريقة — وتصبح هذه الكتلة إيقاعاً له الشكل (M) وحده ولا شيء سواه . ترى ، ما هي الفاعلية الجندرية التي أعطت الكتلة (D1) شكلها الإيقاعي (M) في البيت (D) ، والقادرة على إعطاء هذه الكتلة نفسها الشكل الإيقاعي (S) المغاير لـ (M) مغايرة مطلقة ، في سياق آخر ؟

الإجابة على هذا السؤال هي مفتاح فهم الإيقاع في الشعر العربي . وكاتب هذه الدراسة يود أن يطرح الفرضية التالية ثم يطورها لفهم الشعر العربي ، وقضايا الإيقاع والوزن المعقدة كلها: إن الفاعلية الأساسية التي تمنح الكتلة الوزنية طبيعتها الإيقاعية (M) ، والقادرة على تغيير هذه

الطبيعة الإيقاعية الى (S) ، هي النبر الذي يضعه الشاعر على أجزاء معينة من الكتلة الوزنية . والنبر يكون نوعين : نوعاً قوياً ونوعاً خفيفاً ، والنماذج التي يشكلها توالي هذين النبرين هي التي تحدّد شكل الوحدات الإيقاعية والطبيعية الإيقاعية الكلية للكتلة الوزنية .

إذا قبلنا هذه الفرضية ، وتصورنا ، مبدئياً ، أن النبر يتحدد بالطريقة المقترحة في (٣٩ - ٤) ، قدرنا على تمثيل الشاعر يقرأ البيت الشعري (D) بادئاً ، طبعاً ، بالشطر الأول ، معطياً إياه النموذج النري التالي^{٢٠} :

$$(\hat{0} - \hat{0}^{\times} - \hat{0}^{\times} - \hat{0} - \hat{0}^{\times} - \hat{0}^{\times}) \quad (D_1 \ N)$$

وإذ يأتي هذا النموذج النبوي ، تتبلور صورة الإيقاع في حس المتلقي :
الإيقاع يتكون على شكل موجات تبدأ ، وتصل قمتها ، ثم تهبط . كل
موجة تتكامل قبل أن تبدأ موجة أخرى ، حتى يتم الشطر الأول ، وبتامه
يتكون لدى المتلقي ما يمكن أن يسمى الصورة الموجية للكتلة الوزنية (D1).
ثم يأتي الشطر الثاني ، فلا يُفاجأ المتلقي (رغم الزيادة الكمية في أوله)
لأن الموجات تبدأ ، وتصل قمتها ، ثم تهبط ، بالطريقة نفسها . وإذا
تتكامل الموجات تتخذ الشكل الإيقاعي التالي :

$$(\hat{0}-\hat{0}-\overset{\times}{\hat{0}}-\cdots-\hat{0}-\overset{\times}{\hat{0}}-\cdots-\hat{0}-\hat{0}-\overset{\times}{\hat{0}}-\cdots-\hat{0}-\overset{\times}{\hat{0}}-\cdots) \quad (\mathbf{D}_2 \text{ N})$$

وبانتهاء الشرط الثاني تتبلور لدى المتلقي صورة موجية للإيقاع متحدة الهوية بالصورة الموجية لإيقاع الشرط الأول . هكذا يرتاح المتلقي لكون الشرطين متحدَي الإيقاع ، ويشكلان بيتاً شعرياً واحداً له الطبيعة الإيقاعية (M) .

هل خطر للمتلقي أن الصورة الموجية للإيقاع في الشطر الأول تنبع من كتلة وزنية تغاير الكتلة الوزنية للشطر الثاني إذ تنقص عنها متحركاً واحداً ، ثم ساكنين في الوجدتين الثالثة والرابعة ؟ ليس هناك من دليل

على أن هذا حدث . بل إن هذا السؤال يصبح غير ذي قيمة ويفقد أي دلالة ، فسواء أخطر ذلك للمتلقي أم لم يخطر ، فإن إحساسه بتشكل الصورة الموجية للإيقاع في الشطرين هو الحقيقة الوحيدة المهمة . وهذا الإحساس تمّ وتكامل ، لا عن طريق الكمّ بل عن طريق النبر . هكذا يكون النبر الروح المحركة المشكلة للإيقاع ، الروح التي تتجاوز التركيب الكتلي بحذافيره ، وتنبع من علاقات أكثر جذرية في البنية الحركية الأساسية للنوى الإيقاعية في الشعر ، ومن تفاعل هذه النوى . النبر ، بهذا المنظور ، ليس عنصراً خارجياً : إنه فاعلية داخلية لا تُضَفَى على الوحدات ، بل إنها تحدّد الوحدات ، إذ تحدّد بداية الموجة وقتّها ونهايتها . ولنعد إلى الشطرين بشكليهما النهائيين : من الواضح هنا أن المتلقي يحسّ وجود الوحدات ، يحسّها ويعرف طبيعتها الإيقاعية ، لكن من الواضح، أيضاً، أنه لم يكتشف هذه الطبيعة بتحليل كتلة التتابعات بطريقة العروضيين . لقد جاء النبر — المفروض بعوامل معقدة ستناقش في فقرة مقبلة — ليحدد الوحدات الإيقاعية للمتلقى ، ويحدد الصورة الموجية للكتلة الوزنية في سياق شعري مميّز فيزيائياً ، هو سياق البيت المناقش والقصيدة التي ينتمي إليها . وإذا تذكرنا إمكانية التعبير عن النبر الشعري بطريقة موسيقية ، قدرنا على صياغة الشكل النهائي للبيت (D) بوضع حاجز قبل كل نبر قوي افترضنا حدوثه . ولنبدأ بالشرط الأول :

$$(D1 \text{ Nm}) \quad (\text{—} \hat{\circ} \text{—} \hat{\circ} \text{—} / \text{—} \hat{\circ} \text{—} \hat{\circ} \text{—} / \text{—} \hat{\circ} \text{—} \hat{\circ} \text{—} / \text{—} \hat{\circ} \text{—} \hat{\circ} \text{—})$$

ثم يأتي الشرط الثاني بالشكل ذاته ، دون أي انتباه للقيمة الكمية للوحدة الأولى :

$$(D2 \text{ Nm}) \quad (\text{—} \hat{\circ} \text{—} \hat{\circ} \text{—} / \text{—} \hat{\circ} \text{—} \hat{\circ} \text{—} / \text{—} \hat{\circ} \text{—} \hat{\circ} \text{—} / \text{—} \hat{\circ} \text{—} \hat{\circ} \text{—})$$

وتأتي النتيجة طبيعية ، حسب النظام الجديد المقترح في هذه الدراسة ، إذ يتبيّن أن البيت من البحر الطويل ، رغم طبيعة الوحدة الأولى في

شطره الأول من زاوية كمية : ويتبين أن وحداته الإيقاعية هي [(علن فا / علن فا فا) (م)] ، لا (مستفعلن / مستفعلن / متفاععلن) .

تحديد الوحدات الإيقاعية ، إذن ، وجه من وجوه فاعلية النبر في الشعر العربي ، وإذا يفترض أن تحديد الوحدات هو ، في الواقع ، تحديد الإيقاع ، يكون النبر هو الفاعلية العميقة المؤسسة للإيقاع الشعري في العربية .

٤١- ١ في تحليل المثل (D) ظهر ، دون صعوبة ، أن النبر يمنح الكتلة الوزنية إيقاعاً معيناً (M) ، ويمنعها ، في سياق البيت كله والقصيدة ، أن تتخذ أي طبيعة إيقاعية (S) . وأشار هناك الى حقيقة أخرى ستؤكد هنا : إن الفاعلية المذكورة ، النبر ، تستطيع أن تمنح الكتلة الوزنية نفسها (D1) الإيقاع (S) ، إذا كان هذا الإيقاع هو ما يرغب الشاعر في خلقه ، في سياق بيت مختلف وقصيدة جديدة . لإضفاء ما يقال هنا ، يفترض أن الشطر (D1) هو ، في الواقع ، الشطر الأول في بيت شعري لشطره الثاني الكتلة الوزنية التالية :

 $(\bullet - \bullet - \bullet - \bullet - \bullet - \bullet - \bullet - \bullet) (\text{D}_6$

وَأَنْ الشَّطْرَيْنِ يَشْكُلَانِ الْبَيْتَ التَّالِي :

(DD) شحّت دموعی فی الرداء کأنها

قرب تسح" ودعمة تهطال «

لنتصور الشاعر الآن ، وقد أَلَفَ هذا البيت ، ينشده في مجلس ، البيت ذو إيقاع معروف تدركه أذن المتلقي وتتقبله ، والشاعر يتابع الإنشاد ، لكن أمراً عجيباً يحدث هنا : المتلقي الذي سمع الشطر الأول منذ دقائق يُنشد على أنه جزء ، من بيت كتلته الوزنية في شطره الثاني تختلف جذرياً عن الكتلة الوزنية للشطر الثاني في البيت الجديد ، يسمع الشطر

$$(\hat{e} - \hat{x} - \hat{e} - \hat{e} - \hat{x} - \hat{e} - \hat{e} - \hat{x} - \hat{e} - \hat{e}) (D_1 N_8 = D_5 N$$

بهذا يغير الشاعر لا كم الشطر ، بل نموذج النبر فيه ، إذ أن هذا النموذج كان في (D) كما يلي :

$$(\hat{e} - \hat{x} - \hat{e} - \hat{e} - \hat{x} - \hat{e} - \hat{e} - \hat{x} - \hat{e} - \hat{e}) (D_1 N$$

وعن طريق تغيير نموذج النبر يصبح شطرا (DD) متحدي الإيقاع :

$$(\hat{e} - \hat{x} - \hat{e} - \hat{e} - \hat{x} - \hat{e} - \hat{e} - \hat{x} - \hat{e} - \hat{e}) (DD_1 N$$

$$(\hat{e} - \hat{x} - \hat{e} - \hat{e} - \hat{x} - \hat{e} - \hat{e} - \hat{x} - \hat{e} - \hat{e}) (DD_2 N$$

ومن هنا نتأكد حقيقة واضحة : رغم أن الشطر الأول في (DD) يساوي كمياً ، الشطر الأول في (D) (بل إنه هو هو) ، فإن من المستحيل الجمع بين الشطر الثاني في (DD) والشطر الثاني في (D) على الأساس الرياضي المعروف : (ب = ج) ، (ب = د) ، إذن (ج = د) . ويظهر هذا بدقة أن التساوي الكمي ليس ، بحد ذاته ، الفاعل الحقيقي في اتحاد الشطرين من بيت شعر عربي في طبيعتها الإيقاعية ، وأن هذا الفاعل هو ، دون شك ، النبر ، والنموذج الذي يتخلده في كلا الشطرين . وستأكد هذه النتيجة إلى درجة أكبر في مناقشة الظواهر العروضية التي أشير إليها سابقاً .

٤٢ - الخزم :

والخزم ظاهرة أخرى أهمل العروضيون اكتناه الفاعلية الإيقاعية وراءها ، واكتفوا بوصفها . إلا أن من الشيق أن ابن عبد ربه لا يعرف هذه الظاهرة ولا يذكرها إطلاقاً . لكن كتباً أخرى في العروض تذكرها دون أن تناقشها إيقاعياً ، حتى الكتب التي صدرت حديثاً جداً . والدراسة

الإيقاعية الوحيدة لهذه الظاهرة هي محاولة مندور القيمة في فهمها .
يحدّد الخزم بأنه زيادة حرف أو أكثر في صدر الشطر الأول من البيت الشعري . ويقال : إنه علّة غير لازمة . والعروضيون يقفون عند هذا الحد في وصف الظاهرة . أما هنا فإن دلالاتها الإيقاعية ستحلل باستقصاء يبرره القصور السابق في تناولها .

أود ، أولاً ، أن أشير الى أنني أتناول الخزم على أنه زيادة لحرف متحرك واحد في صدر البيت ، ذلك أن الأمثلة التي أعرفها في الشعر العربي هي من هذا النوع ، عدا مثل فيه حرفان زائدان^{٢١} . إذا وجدت أمثلة فيها زيادة ثلاثة حروف أو أكثر الى ثمانية كما يقول العروضيون ، فيجب أن تتناول تناولاً حذراً خاصاً بها ، لأنها أكثر تعقيداً من الحالة التي تعرض في هذا البحث .

ينقل مندور حادثة ينسب روايتها الى أبي عبيدة ، أنقلها عنه :

« كان فحلان من الشعراء يقويان : النابغة وبشر بن أبي مخازم .
فأما النابغة فدخل يثرب فهابوا أن يقولوا له لحت وأكفأت ،
فدعوا قينة وأمروها أن تغني في شعره ففعلت ، فلما سمع الغناء :
(G) ^{٢٢} أمن آل مية رائح أو مغتدي عجلان ذا زاد وغير مزود
ثم : زعم البوارح أن رحلتنا غداً وبذاك أخبرنا الغراب الأسود

وبان له ذلك في اللحن فطن لموضع الخطأ فلم يعد . وأما بشر بن [أبي] مخازم فقال له أخوه سودة : « إنك تقوي » قال :
« وما ذاك » . قال : « قولك (أمن الأحلام ، إذ صبحي نيام)
ثم قلت بعده : (الى البلد الشام) ففطن فلم يعد »^{٢٣} .

الغرض من اقتباس هذا النص ليس غرض أبي عبيدة من روايته .

فالأقواء ليس موضع بحث في هذه الدراسة . الغرض هو مناقشة هذه الظاهرة الغريبة في أول بيت النابغة (G) وفي شطر بشر (J) حيث ترد الهمزة فيها زائدة ، كما نخبرنا العروضيون .

ينبغي ألا تفوتنا ، في البدء ، حقيقة على أهمية قصوى : أهل المدينة لم يشعروا بوجود خلل إيقاعي في بيت النابغة . ولو فعلوا لنبهوه ، كما نبهوه إلى إقوائه ، أو لحنه وإكفائه . وسوادة ، كذلك ، لم يشعر بوجود خلل إيقاعي في بيت بشر ، ولو فعل لنبهه كما نبهه على إقوائه . وأبو عبيدة نفسه لم يشر إلى خلل إيقاعي في البيتين المناقشين . وعدم شعورهم بوجود هذا الخلل يعني شيئاً واحداً بسيطاً : هذا الخلل غير موجود . ليس ثمة من خلل إيقاعي في البيتين ، والأذن العربية المرفهة الحس هي مصدر هذا الحكم .

التساؤل الذي طرح في تحليل الخرم يطرح هنا : ما « السر » في أن المتلقين لم يحسّوا خللاً إيقاعياً في (G) و (J) ؟ وبالمتلقين ، هنا ، تُقصد الأذن العربية الأصلية المرفهة الحساسة ، تمييزاً لها عن الأذن العربية المعاصرة التي يمثلها مندور . فمندور يرى في شطر بشر خللاً إيقاعياً ، ويجد أن فيه « ينبو الوزن ويثقل السمع »^{٢٤}.

وإذا كانت الأذن العربية الحساسة تشربت إيقاع البيتين بعفوية وتقبل أكيدين ، فإن تأكيد مندور لكون الأول منها ذا إيقاع سليم والثاني نايماً ثقيلًا على السمع ، ينبع من حس شخصي محض . وليس لأحد الحق ، طبعاً ، في أن ينكر على مندور شعوره بالنبو ، لكن ليس لمندور الحق ، في الوقت نفسه ، في فرض الحس بالنبو على الأذن العربية الأصلية التي لم تشعر بوجود نبو في البيت . بهذا الفهم ، يناقش البيتان هنا : كلاهما تشكل إيقاعي عربي مرفه تقبلته الأذن العربية . وهدف هذه الدراسة هو محاولة إضاءة العوامل التي دفعت الأذن العربية لتقبل الإيقاعين ، على

أمل أن تعين هذه الإضاءة على اكتشاف الفاعلية الحقيقية في الإيقاع العربي وليس من غرض الدراسة - ولا ينبغي أن يكون من غرضها - أن تحاول « تصحيح » ما قبلته الأذن العربية و « تخطئة » هذه الأذن . اللغة لغة الانسان الجاهلي ، وحسّه بإيقاعها أدق رهاقة وألطف إدراكاً من حسنا، نحن الغارقين في خضمّ تكهم فيه حساسيتنا برهاقة تلك اللغة الرائعة، وقدرتنا على اكتشاف عدوية شعرها ولطافته العجيبة .

٤٢-١ نعد الى بيت النابغة (G) ونقرأه ، بتلقي المتلقي الأول له. لنفترض اننا لا نعرف وزنه ، وانه جديد يطلع علينا مفاجئاً . القراءة الطبيعية للبيت ، كما يبدو لكاتب هذه الدراسة ، تبدأ بتأكيد همزة الاستفهام ، عن طريق الضغط عليها ، لأن الاستفهام هنا ، أو التساؤل القلق جزء عضوي من بنية التجربة الشعرية في البيت ومن دلالاته المعنوية (السيانتيكية) . بقراءة الهمزة بهذه الطريقة نفرضها جزءاً من إيقاع البيت يفترض التركيب الوزني التالي له :

(G₁) (هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ)

والنواة الأولى هنا هي (هـ - هـ) والنواة الثانية هي (هـ - هـ) . مبدئياً ، لا شيء يمنع من تقبل هذا التركيب الوزني ، إلا أن الشطر الثاني يأتي بعد ذلك ونواته الأولى هي (هـ - هـ) وله التركيب الوزني التالي:

(G₂) (هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ - هـ) .

ثمة احتمالان نظريان في تلقي إيقاع الشطرين : أ - أن يشعر المتلقي بأن الإيقاع فيها واحد . ب - أن يشعر أن إيقاعها متغاير . الاحتمال الثاني يخلق صعوبة كبيرة في تحليل البيت وتفسير وجود شطرين متغايري الإيقاع في قصيدة عربية جاهلية . لكن هذا الاحتمال هو الاحتمال المعقول ، لأن الاحتمال الأول لا يمكن أن يتبلور في الواقع لسبب واضح : إذا وضع النبر على النواة الأولى في (G₁) ثم تشكل نموذجاً بالطريقة المفترضة

سابقاً (عد ٣٩ - ٤) كان للنبر الشكل التالي :

$$(\overset{\times}{\underset{\circ}{\circ}} - \overset{\wedge}{\underset{\circ}{\circ}} - \overset{\wedge}{\underset{\circ}{\circ}} - \overset{\times}{\underset{\circ}{\circ}} - \overset{\wedge}{\underset{\circ}{\circ}} - \overset{\times}{\underset{\circ}{\circ}} - \overset{\wedge}{\underset{\circ}{\circ}} - \overset{\times}{\underset{\circ}{\circ}} - \overset{\wedge}{\underset{\circ}{\circ}} - \overset{\times}{\underset{\circ}{\circ}} - \dots) \quad (G_1 \ N)$$

وتبعاً للطريقة ذاتها ، إنما بوضع النبر القوي على (- ٥) (ع د .
فقرة ٥٢) كما تفترض هذه الدراسة ، يكون للنبر في الشطر الثاني
النموذج التالي :

$$(\overset{\circ}{\underset{\circ}{\text{O}}} - \overset{\times}{\underset{\circ}{\text{O}}} - \overset{\circ}{\underset{\circ}{\text{O}}} - \overset{\circ}{\underset{\circ}{\text{O}}} - \overset{\times}{\underset{\circ}{\text{O}}} - \overset{\circ}{\underset{\circ}{\text{O}}} - \overset{\circ}{\underset{\circ}{\text{O}}} - \overset{\times}{\underset{\circ}{\text{O}}} - \overset{\circ}{\underset{\circ}{\text{O}}} - \overset{\times}{\underset{\circ}{\text{O}}}) \quad (\text{G}_2 \text{ N})$$

[الرمز (\times) يشير الى أن النبر في الموضع بديل محتمل لكنه ليس في تمكّن النبر المشار اليه بـ (\times)].

ويبدو بوضوح اختلاف نموذجي النبر الى درجة يستحيل معها تقبل
كونهما شطرين في بيت واحد من قصيدة جاهلية .

أما إذا افترض المحلل أن الشطر الثاني دخله الخرم وأن نواته الأولى هي في الواقع (— — هـ) فإن نموذج النبر فيه يكون .

[illegible]

ويظل الفرق بين النبر في الشطر الثاني والنبر في الشطر الأول جوهرياً بحيث يستحيل تقبل إتيارهما شطرين في بيت واحد .

يستحيل ، إذن ، بالتركيب المقدم في (G1) و (G2) أن يكون الشطران بيتاً شعرياً جاهلياً ، وينبغي البحث عن طريقة يعدل بها التركيبان بحيث يشكلان بيتاً شعرياً ، ذلك أن الشطرين هما ، دون شك ، بيت شعري تقبله العرب وشعروا أن لشطريه الإيقاع ذاته .

ومن الواضح أن الطريقة المطلوبة لا يمكن أن تنتج عن التلاعب بالكم في البيت ، فالكم محدد من قبل الشاعر في كلا الشطرين. لنحاول

أن نرى الامكانيات التي يقدمها اعتماد النبر منطلقاً الى توحيد الإيقاع في الشطرين .

٤٢-٢ نبدأ من جديد ، وندخل التغيير ، أول ما ندخل ، على طريقة قراءتنا للهمزة . يمكن أن نقرأ الهمزة دون ضغط على الإطلاق ، انما دون أن نغيّر كمها، ثم نبدأ بالقراءة بنبر النوى بالطريقة التي تقترحها هذه الدراسة (فقرة ٥٢) . يتشكل على هذا الأساس ، النموذج النبري التالي للشطر الأول :

$$(\hat{e} \text{---} \overset{\circ}{x} \text{---} \overset{\circ}{e} \text{---} \hat{e} \text{---} \overset{\circ}{x} \text{---} \overset{\circ}{e} \text{---} \hat{e} \text{---} \overset{\circ}{x} \text{---} \overset{\circ}{e} \text{---}) (G_1 NF)$$

وتبعاً للطريقة نفسها ، يتخذ النبر في الشطر الثاني النموذج التالي :

$$(\hat{e} \text{---} \overset{\circ}{x} \text{---} \overset{\circ}{e} \text{---} \hat{e} \text{---} \overset{\circ}{x} \text{---} \overset{\circ}{e} \text{---} \hat{e} \text{---} \overset{\circ}{x} \text{---} \overset{\circ}{e} \text{---}) (G_2 NF)$$

تبرز ، فوراً ، الظاهرة المهمة التالية : إن النبر الشعري في الشطرين يتخذ الصورة ذاتها . ويدرك دون صعوبة أن الشطرين لهما الإيقاع ذاته الآن ، واننا يمكن أن نوزعها في الوحدات التالية (باختيار الوجه الأقوى للنبر) :

$$(\hat{e} \text{---} \overset{\circ}{x} \text{---} \hat{e} \text{---} / \hat{e} \text{---} \overset{\circ}{x} \text{---} \hat{e} \text{---} / \hat{e} \text{---} \overset{\circ}{x} \text{---} \hat{e} \text{---}) (G_1 NFw)$$

$$(\hat{e} \text{---} \overset{\circ}{x} \text{---} \hat{e} \text{---} / \hat{e} \text{---} \overset{\circ}{x} \text{---} \hat{e} \text{---} / \hat{e} \text{---} \overset{\circ}{x} \text{---} \hat{e} \text{---}) (G_2 NFw)$$

أما اذا حاولنا توزيع الشطرين في وحدات كما قرأناهما في (G₁N) و (G₂N) فإنها يتخذان الشكلين :

$$(\hat{e} \text{---} / \hat{e} \text{---} \hat{e} \text{---} \hat{e} \text{---} / \hat{e} \text{---} \hat{e} \text{---} \hat{e} \text{---} / \hat{e} \text{---} \hat{e} \text{---}) (G_1 N)$$

$$(\hat{e} \text{---} / \hat{e} \text{---} \hat{e} \text{---} \hat{e} \text{---} / \hat{e} \text{---} \hat{e} \text{---} \hat{e} \text{---} / \hat{e} \text{---} \hat{e} \text{---}) (G_2 N)$$

ومن الواضح انهما تشكلاّن مختلفان اختلافاً جوهرياً .

يتأكد ، اذن ، أن النبر هو الفاعلية التي تعطي الكتلة الوزنية طبيعتها الإيقاعية ، وتحدد وحداتها المكونة . ويبدو من الطبيعي القول الآن أن الطريقة التي عبّر بها النابغة عن وحدة الإيقاع في شطريه هي المتبعة في القراءتين (G1 NF) و (G2 NF) . ومن الطبيعي القول ، أيضاً : « إن النبر فاعلية تتجاوز التشكيل الكمي للكتلة الوزنية ، وإن الكمّ يمكن أن يهمل لكن النبر لا يمكن أن يهمل » . وستظهر هذه الدراسة أن هذا المبدأ هو المفسر الأكثر معقولة لظواهر في العروض العربي يستحيل فهمها دون تطبيقه .

يسأل هنا : كيف أمكن قراءة الهمزة دون نبر ، مع أن وظيفتها في البيت وظيفة معنوية أصيلة؟ والاجابة هي أن عدم نبر الهمزة لا يسبب عجزاً عن إظهار وظيفتها المعنوية بسبب من قدرة الصوت البشري على التنعيم والتلوين الشعوري بحيث أن التساؤل يتبلور تبلوراً تاماً، دون الحاجة الى الأداة التي تمثله ، ولعل في هذا ما يوضح حقيقة مهمة تتعاق بالخزم: هي أن معظم أمثله في الشعر العربي في حالات ترد فيها همزة الاستفهام زائدة بهذه الطريقة (إذا قبلنا فكرة الزيادة - وكاتب هذه الدراسة لا يقبلها) .

٤٢-٣ من التيقّ الآن أن تستعرض طريقة أخرى في تحليل تقبل المتلقين لبيت النابغة ، وفي اعتبار العروضيين له بيتاً من (الكامل) دخله الخزم . الطريقة المغايرة اتبّعها مندور في تحليله للمثلين (G) و (J) .

يقرر مندور أن ثمة ارتكازاً (نبراً) في الشطر الأول ، وأن الارتكاز في الوحدة الأولى يقع على « آل » بفرض عدم وجود الهمزة . ثم يمضي ليقول إننا لو نظرنا في طبيعة التفعيلة الأولى « من ناحيتي المقاطع أولاً والارتكاز ثانياً لوجدنا أن « أمن آل مي » مكون من مقطع قصير

مفتوح «أ» ومقطع مغلق «من» ومن آخر مغلق هو «آل» (كذا) ومقطع طويل مفتوح «مي» (إذا اعتبرناه مكوناً من حرف صامت consonne وحرف صائت مزدوج dipthongue وإن يكن الأصح ألا نرى هنا حرفاً صائتاً مزدوجاً ، بل حرفاً صائتاً بسيطاً ، ثم حرفاً صامتاً ay وفي تلك الحالة يكون المقطع مغلقاً) .

« وننظر في طبائع هذه المقاطع فنذكر أن المقطع الطويل المفتوح يمكن أن يقصر في النطق دون أن تتغير دلالة الكلمة التي يدخل فيها على حين أن المقطع المغلق لا يمكن تقصيره لأن الحرف الصائت فيه قصير بطبيعته ، بل مخطوف باللغة العربية ... »^{٢٥} .

ويتابع مندور تحليله ، قائلاً : « إننا نجد أنفسنا بإزاء ارتكاز على «آل» هو الارتكاز الشعري الأساسي في هذا التفعيل ، ثم يأتي مقطع قصير زائد قبل «من» فيسمو الارتكاز إلى «من» وإذا بنسبنا تقصر المقطع الطويل المفتوح «آل» التالي للارتكاز تمشياً مع ما يشبه الاتجاه اللغوي الذي أشرنا إليه فيما سبق ، وبهذا ننتهي إلى إدخال المقطع الزائد في التفعيل دون أن نغير من كنهه الزمني شيئاً ، فنحن بتقصيرنا لـ (آل) قد رددنا التفعيل إلى سبعة أزمنة (أمن آل مي ب 11 ب ب ب 1) .

وهكذا نفسر استساغة الأذن للشطر فقد أمكن هنا القيام آلياً عند إنشاد البيت بعملية تعادل «^{٢٦} ...

رغم هذا الشرح المطول المدقق ، يجد كاتب هذه الدراسة صعوبة كبيرة في تقبل رأي مندور . يبدو أن إيمان مندور المطلق بقياس الشعر العربي على التعادل في كم التفاعيل أدى به إلى تفسير الارتكاز في المثل المدروس بطريقة تضيع وظيفة الارتكاز الأساسية ، وهي التمييز بين الوحدات الإيقاعية ، وإعطاؤها طبيعتها النغمية . والارتكاز في عمل مندور ظاهرة

سيالة تنتقل من موضع الى موضع بسهولة فائقة دون أن ترتبط ارتباطاً حياً ببنية الكلمات والتشكل الإيقاعي الكلي . ثم ان النبر ، تبعاً له ، يأتي في مواقع لا انتظام فيها ، فهو في الوحدة الأولى الجديدة يقع على النواة الأولى بينما لا يتوفر مقطع طويل معادل للنواة في أول الوحدة الثانية « يه رائج » ليقع عليه النبر . إلا ان الضعف الأعظم في تعليل مندور هو أن قراءته الجديدة تنتج تفعيلة هي « مفاعلتُنْ » لا نعرف أنها ترد في تركيب الكامل في الشعر العربي إطلاقاً . وليس من الواضح كون مندور تنبّه الى هذه الحقيقة . واذا قبلنا هذا الدور في التعديل الكمي للنبر بتغيير تركيب التفعيلات في البيت تغييراً جذرياً كما يحدث هنا ، فمن المستحيل عندها أن نرى أي انتظام في تركيب البحور العربية من وحدات محددة . وتنتج عن هذا فوضى مطلقة في الإيقاع الشعري لا ضابط لها .

بالإضافة الى هذه الاعتراضات ، يبدو للكاتب هنا أن فرضية مندور الأساسية ذاتها لا تسلم في وجه التحليل الدقيق ، فليس من الصحيح أن المقطع الطويل المفتوح في العربية يمكن أن يقصّر في النطق دون أن تتغير دلالة الكلمة . إذ أن من الواضح أن دور حرف اللين في المقطع الطويل المفتوح في العربية دور جوهري في بنية اللغة كلها ، وأي مثل بسيط يوضح هذه الحقيقة . هل من الصحيح أن كلمة « كتاب » ، مثلاً ، يمكن ان تقرأ بتقصير المقطع الطويل فيها الى « كِتَب » دون أن تتغير دلالة الكلمة ؟ وماذا يحدث اذا قرأنا « كاتب ، كتاب » بتقصير المقطع الطويل فيها ؟

من هنا يبدو لكاتب هذه الدراسة أن تفسير مندور الكمي المطلق لا يصح أساساً لفهم الظاهرة الإيقاعية في البيت (G) أو في العروض العربي بشكل عام . وفي واقع الأمر أن ما يحصل في البيت هو أن الارتكاز في الوحدة « أمن آل مي » ثابت لا يتغير إلا ضمن حدود الاختيار المناقشة في موضع آخر من هذا البحث^{٢٧}. والارتكاز في الكامل هنا يأتي على النواة (آ) ،

ويظل عليها في أي قراءة نبتناها وتحتفظ بإيقاع الشرط كما يجب أن يكون عليه ، أي متحداً بإيقاع الشرط الثاني . ومن المفيد هنا أن تسجل قراءتان ممكنتان تحتفظان بالإيقاع المنتوي : الأولى هي القراءة المقترحة سابقاً ، أي دون وضع النبر على «الهمزة» ووضعه على النواة الثانية (هـ -) (T) ثم بتشكيل النموذج :

$$(\hat{o} - \overset{\times}{\hat{o}} - \hat{o} - \hat{o} - \overset{\times}{\hat{o}} - \hat{o} - \overset{\times}{\hat{o}} - \hat{o} - \hat{o}) \quad (G_1 \text{ NF})$$

والثانية : وهي القراءة الطبيعية في رأي هذا الكاتب - ومن الشيق هنا أن يستفتى القراء العرب في الموضوع - ثم بنبر الهمزة ، تحقيقاً لوظيفتها المعنوية ، ثم بتحريك الساكن في (مِـنْ) ووصل الهمزة المقطوعة الأولى في (أأْ) ووضع النبر على الجزء (هـ) من النواة الناتجة من هذه القراءة الجديدة ، ثم تشكيل النموذج التالي :

$$(\hat{0} \xrightarrow{\quad} \overset{\times}{\hat{0}} \xrightarrow{\quad} \hat{0} \xrightarrow{\quad} \hat{0} \xrightarrow{\quad} \overset{\times}{\hat{0}} \xrightarrow{\quad} \hat{0} \xrightarrow{\quad} \overset{\times}{\hat{0}} \xrightarrow{\quad} \hat{0}) \quad (G_2 \text{ NFA})$$

ومن الواضح هنا أن الهمزة بوجودها لم تغير طبيعة الإيقاع لأن النبر عليها نبر خفيف ، وقد ظل النبر القوي في موقعه^{٢٨} ، ووجود النبر الخفيف على العنصر (-) الأول من النواه (- - - هـ) وجود طبيعي جداً ، كما سيظهر البحث الحالي في موضع آخر . والتغير الذي حدث تغير مشروع تبيحه اللغة العربية والشعر العربي ، وهو تحريك الساكن في (من) ووصل همزة القطع ، تماماً كما يحدث في قراءه (لَوَّانٌ) . ومن المرجح أن العامل الذي يسمح بقراءة (لَوَّانٌ) عامل إيقاعي يرتبط بالنبر . (ويمكن للنبر أن يوضح بعضاً من أكثر الظواهر اللغوية تعقيداً ، كما ستشير الدراسة فيما يأتي) . أخيراً يبدو لي أن قراءة مندور « أَمِنْ أَلِ مَيَّةً .. » قراءة مفتعلة ما أظنها تأتي على لسان عربي في حال طبيعية بعيداً عن الاستسلام لمعطيات نظرية يؤمن بها صاحبه سلفاً .

الانتساب دون تعسف ؟ والجواب ، في رأي كاتب هذه الدراسة ، بسيط واضح : لا يمكن أن نفعل ذلك إلا عن طريق النبر . بالنبر وحده يمكن أن تُعطى الكتلة الوزنية (J_1) الإيقاع (S) ، وتوزع الى وحدات معينة ، وبالنبر وحده يمكن أن تعطى هذه الكتلة الإيقاع (M) وتوزع الى وحدات مختلفة عن الأولى .

يتمثل الوضع المذكور هنا في تشكيل النموذجين التاليين للنبر في شطر
بشر :

$$(\hat{\theta} - \frac{x}{\theta} - \frac{x}{\theta} - \hat{\theta} - \hat{\theta} - \frac{x}{\theta} - \hat{\theta} - \hat{\theta} - \frac{x}{\theta}) \quad (\text{J1 N}$$

[وذلك بقراءة الهمزة منبورة نبراً قوياً في النواة (— — — هـ) كما تفترض الدراسة الحالية في مثل هذا التركيب ، ثم نبر (هـ) القرية من (— — هـ) في التتابعات التالية نبراً قوياً ، ونبر بقية النوى نبراً خفيفاً ، عدا (— — هـ) الأخيرة] .

$$\left(\begin{array}{ccccccc} \hat{\circ} & \overset{\times}{\hat{\circ}} & \text{---} & \hat{\circ} & \hat{\circ} & \overset{\times}{\hat{\circ}} & \text{---} & \hat{\circ} & \hat{\circ} & \overset{\times}{\hat{\circ}} & \text{---} & \text{---} \end{array} \right) \text{ (J1 NF)}$$

[وذلك بنبر التابع (— — — هـ) نبراً قوياً على (— — هـ) معتبرين
هذه النواة هي النواة الأساسية في الوحدة الأولى. ثم باعتبار كل (— — هـ)
بعدها حاملة للنبر القوي ، ونبر (— هـ) في التابع كله نبراً خفيفاً ،
أما ($\frac{P}{P}$) في (— — $\frac{P}{P}$ — هـ) فلا تنبر إطلاقاً] ٢٩ .

بتطبيق قاعدة التجزيء الى وحدات ، المناقشة في الفصل الأول من هذا البحث ، تتوزع الكتلة (J1 NF) الى الوحدات التالية :

$$(\hat{\sigma} - \hat{\sigma}^{\times} - \dots / \hat{\sigma} - \hat{\sigma} - \hat{\sigma}^{\times} - \dots / \hat{\sigma} - \hat{\sigma} - \hat{\sigma}^{\times} - \dots) \quad (J1 \text{ NFw})$$

ويبرزنا بوضوح كون المتحرك (-) السابق لـ (- - - هـ) منعدم الدور في تشكيل النموذج النبري ، وبانعدام دوره يتخذ الإيقاع في الشطر الطبيعة الإيقاعية (M) التي يتخذها البحر المعروف الوافر في واحدة من صورته.

أما الكتلة (J1 N) فإن تقسيمها الى وحدات يتم باعتبار (— — —هـ) وحدة كاملة ، واعتبار (هـ) بداية كل الوحدات التالية، بهذا الشكل:

$$(\hat{\sigma} - | \overset{\times}{\sigma} - \overset{\times}{\sigma} - \hat{\sigma} - / \hat{\sigma} - \overset{\times}{\sigma} - \hat{\sigma} - / \hat{\sigma} - \overset{\times}{\sigma}) \quad (J_1 \quad N_w)$$

ويظهر بوضوح أن الطبيعة الإيقاعية للتشكل هي الطبيعة التي تتوفر في البحر المعروف الرمل . وباستخدام طريقة التحليل في تحليل الرمل تكون (J1 N) من الشكل :

$$(\hat{\sigma} - \overset{\times}{\sigma} - \overset{\times}{\sigma} - / \hat{\sigma} - \hat{\sigma} - \overset{\times}{\sigma} - / \hat{\sigma} - \hat{\sigma} - \overset{\times}{\sigma}) \quad (J_1 \text{ NK}_w)$$

ينبغي أن تؤكد الحقيقة التالية : إن محاولة قراءة الشطر على أساس كمي تجعل من المستحيل إعطاءه أي شكل غير شكل الرمل ، لاستحالة إغفال كمّ الهمزة حتى باعتراف مندور نفسه ، وهو المتحمّس أشدّ حماسه للتفسير الكمي . ويؤدي هذا ، في واقع الأمر ، الى اعتبار بيت بشر مؤلفاً من شطر من الرمل و شطر من الوافر ، وهذا خروج على نظام التركيب الإيقاعي للبيت في القصيدة العربية القديمة ^{٣٠} . وفي تقرير الأمر بهذه الصورة تأكيد للحقيقة الأساسية التي تطرحها هذه الدراسة : وهي أن النبر هو الفاعلية الإيقاعية الأصلية التي تعطي للكتلة الوزنية في شطر بشر الطبيعة الإيقاعية (M) ، آنأ ، والطبيعة الإيقاعية (S) آنأ ، وأن النبر هو العامل الذي يحدد الطبيعة الإيقاعية في الشطر ، في سياق البيت والقصيدة ، ويفرض كونها (M) دون (S) . أما محاولة التلاعب بكمّ المقاطع ، كما يقترح مندور ، فهي إلغاء للجوهر الأصل للكمّ ولدلالته . ذلك أن الكمّ ، إذا فهمناه فهماً صحيحاً ، هو الزمن الذي يستغرقه النطق بالمقطع . وهذا الزمن ثابت في اللغات التي أساس عروضها أساس كمي صرف . وبهذا المنظور يبدو تصوّر مندور للكمّ على درجة كبيرة من الغرابة ، فهو يتلاعب بكمّ المقاطع بحرية مذهلة . وتغيير مندور للكمّ ليس قائماً على دراسة لكمّ مقاطع العربية . والتغيير في الوقت نفسه ممتنع

في اليونانية ، مع أن مندور يوحى بإمكانيته في الشعر اليوناني ، حين يحاول تأييد وجهة نظره بالإشارة الى الظاهرة المسماة anacrouse في هذا الشعر^{٣١} .

٤٣ - التعاقب :

الخزم والخزم ظاهرتان إيقاعيتان شيعتان يؤمل أن تحليلهما أشار الى أن الفاعل الحقيقي في الإيقاع الشعري هو النبر . ثمة ظواهر عروضية أخرى تشير في الاتجاه نفسه ويدعم تحليلها الفرضية المطروحة في هذا البحث . أنتخب من هذه الظواهر الآن ظاهرتين تخصان تركيب الوزن من الداخل ، على عكس الخزم والخزم اللذين يطرآن على الكتلة الوزنية في بدايتها . فالحدث الداخلي في التركيب الوزني أكثر صلابة في علاقته بالإيقاع وأعمق دلالة على طبيعة الفاعلية الحقيقية فيه ، كما أن الحدث الداخلي أكثر انتظاماً في وروده من الخزم والخزم . لهذه الأسباب تكون النتائج التي يقود اليها تحليل الحدث الداخلي أشد تمكناً في دلالاتها الإيقاعية .

بالحدث الداخلي المشار اليه هنا تقصد ظاهرة التعاقب التي تعطي عدداً من البحور الخليلية شخصية متميزة عن غيرها . والتعاقب ليس ظاهرة عارضة في هذه البحور بل هو جزء عضوي من تركيبها الوزني والإيقاعي . يحدد ابن عبد وبه التعاقب بأنه علاقة تقوم « بين السبين المتقابلين في حشو الشعر حيثما كانا » ، ثم يلاحظ انها « لا يكونان من جميع العروض إلا في أربعة أقطار : في المديد ، والرمل ، والخفيف ، والمجثث »^{٣٢} .

ويمكن أن يمثل على ورود التعاقب بحدوث (فاعلاتن مستفعلن) متعاقبتين في بحر من البحور . وعندها تفرض علاقة التعاقب امتناع سقوط

ساكني السبين المتقابلين (تن) و (فا) معاً ، وإمكانية ثباتها معاً ،
أي أن النون في (تن) والألف في (فا) يمكن أن تثبتا معاً ، ويمكن
أن تسقط إحداهما ، لكن سقوط الاثنتين في البيت ذاته في وقت واحد
ممتنع امتناعاً مطلقاً .

لا يقدم ابن عبد ربه ، أو العروض التقليدي ، تفسيراً مقنعاً لهذه
الظاهرة ، ولا يمكن أن يعود الأمر الى كونها ظاهرة جانبية الأهمية ،
لأنها ، في الواقع ، على أهمية قصوى في نظام الخليل . فامتناع سقوط
الساكنين هو بأدق معنى للكلمة نفس لنظرية الخليل كلها . وذلك أن عماد
نظرية الخليل هو تحديد الأمكنة التي يجوز فيها أن يسقط الساكن والأمكنة
التي لا يجوز . وتقتضي نظريته أن أي سبب خفيف يمكن أن يفقد ساكنه
حيث ورد ، وهذا ما يميز السبب عن الوند ، الذي لا يفقد ساكنه .
رغم القاعدة يواجه الدارس - والخليل - بمواقع في الشعر العربي يرفض
فيها الشعر أن يستجيب لمعطيات النظرية ، وترد أسباب لا تفقد سواكنها .
والخليل يعجز في صياغته النظرية عن تقديم تعليل لهذه الظواهر ،
لكن عظمتها الفكرية تبرز في كونه سجل هذه الظواهر رغم مخالفتها
لنظريته مخالفة جذرية ، واعترف ببساطة بأن نظريته لا تنطبق عليها . هذا
مثل رائع في الأمانة الفكرية ، والمنهجية العلمية في البحث يضيف الى
تقديرنا للخليل بعداً جديداً يجب تأكيده ، خصوصاً في الوضع المتخبط
للثقافة العربية المعاصرة ، ومجال فقدان الأمانة الفكرية والمنهجية العلمية في
كثير مما يكتب اليوم .

ستحاول هذه الدراسة مناقشة ظاهرة التعاقب المهمة من وجهة نظر
إيقاعية صرف . وستُحلَّل ، لهذا الغرض ، جميع المواضع التي يدخل
فيها التعاقب .

٤٣ - ١ التعاقب في « المديد » :

يتركب المديد ، حسب نظام الخليل ، في شكله الشعري ، من :
(LWO) (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن)

أي : (L :) (—ه—ه—ه—ه— / —ه—ه—ه—ه— / —ه—ه—ه—ه—)

ويمكن فيه من الزحاف : الخبن والكف والشكل ، أي أن (فاعلاتن) في حشوه قد تتحول الى الأشكال التالية :

(L₁ - أ) (—ه—ه—ه—)

(L₁ - ب) (—ه—ه—ه—)

(L₁ - ج) (—ه—ه—ه—)

أما (فاعلن) فيمكن أن تتحول الى (L₂ - 1) (—ه—ه—ه—)

نظرياً ، إذن ، يمكن أن يتشكل المديد كما يلي :

(L_T) (—ه—ه—ه—ه—ه—ه—ه—ه—ه—ه—ه—ه—)

هذا ما يقرره مبدأ الخليل عن إمكانية سقوط الساكن من كل سبب خفيف .

لكن المعطيات الشعرية ، كما لاحظ الخليل ، تنفي إمكانية حدوث (L_T) نقيضاً قاطعاً . وليس في الشعر العربي مثل هذا التشكل . ما لاحظته الخليل هو أن المديد يمكن أن يتخذ الشكل : (L_{sh1}) (—ه—ه—ه—ه—ه—ه— / —ه—ه—ه—ه—ه—ه—) (يمكن أن نهمل الوحدة الثالثة ونركز على الوجدتين الأوليين) .

أو (L_{sh2}) : (—ه—ه—ه—ه—ه—ه—)

أي أن ساكني (تن) و (فا) لا يسقطان معاً في أي مثل شعري .

عبّر الخليل عن هذه الظاهرة بالتعاقب ووصفها العروضيون بعده وصفاً سطحياً .

ويبدو لكاتب هذه الدراسة أن النظرية الكمية في الشعر العربي تعجز عجزاً تاماً عن توضيح هذه الظاهرة . أما اعتماد النبر ، في تحليل الإيقاع الشعري في المديد ووجوهه الممكنة ، فإنه يساعد على تقرير ما يلي :

بدءاً من الفرضية المناقشة في مكان آخر من هذا البحث، يمكن القول: إن نموذج النبر في المديد يتخذ الشكل التالي [باختيار (فا) الثانية في الوحدة الثانية موضعاً للنبر القوي] .

$$(L N) \quad (\overset{\circ}{\hat{e}} - \overset{\times}{\hat{e}} - \overset{\circ}{\hat{e}} - \overset{\circ}{\hat{e}} - \overset{\times}{\hat{e}} - \overset{\circ}{\hat{e}} - \overset{\circ}{\hat{e}} - \overset{\circ}{\hat{e}} - \overset{\times}{\hat{e}} - \overset{\circ}{\hat{e}} - \overset{\circ}{\hat{e}} - \overset{\circ}{\hat{e}})$$

وفي هذا النموذج يقع النبر القوي على (فا) الثالثة في الشكل [أي (فا) في فاعلن ()] . لكن النبر القوي يمكن أن يقع نظرياً* على (فا) الأولى من الوحدة الثانية للمديد في شكله المقترح في الفصل الأول من هذه الدراسة :

$$(L M N) \quad (\overset{\circ}{\hat{e}} - \overset{\times}{\hat{e}} - \overset{\circ}{\hat{e}} - \overset{\circ}{\hat{e}} - \overset{\circ}{\hat{e}} - \overset{\circ}{\hat{e}} - \overset{\circ}{\hat{e}} - \overset{\circ}{\hat{e}} - \overset{\circ}{\hat{e}} - \overset{\circ}{\hat{e}} - \overset{\circ}{\hat{e}} - \overset{\circ}{\hat{e}})$$

وينبغي أن يظلّ بالبال أن النبر القوي في الشعر العربي ، بناء على معطيات الدراسة الحالية ، لا يمكن أن يفقد ، وإلا تغيّر تركيب البيت الإيقاعي كله . يفترض هذا أن المديد يمكن أن يتخذ أي شكل لا تتغير معه نماذج النبر فيه ، ويمتنع أن يتخذ أي شكل يفقد فيه النبر القوي .

لنأخذ المديد الآن بشكله الخليلي ونحاول إسقاط ساكني السببين الخفيفين :

* وذلك يؤدي إلى تنابع (ه - ه - ه - ه) دون نبر قوي ، وهو شرط إيقاعي يبدو أن الشعر العربي يتجنبه . هذا التقرير المبدئي بحاجة إلى استكناه دقيق .

الناتج هو الشكل (LT) : (-----) (في الـوحدتين الأولى) .

وإذا حاولنا الآن أن نضع النبر على هذا الشكل ، كما يفترض وجوده في المديد ، كان علينا أن نفعل ما يلي :

$$* \left(\overset{\circ}{\hat{\sigma}} - \overset{\times}{\sigma} - \hat{\sigma} - / \hat{\sigma} - \overset{\times}{\sigma} - \hat{\sigma} - \overset{\times}{\sigma} \right) \overset{* \longleftrightarrow *}{\text{(L}_{\text{TN}} \text{)}}$$

وينتج هنا تشكّل إيقاعي يبدو أن الأذن العربية لم تتقبله. وتعليل رفضها له لا ينبغي أن يقدم في إطار الوحدة الإيقاعية المعزولة (—×—هـ). فعلى الرغم من أن هذه الوحدة نادرة الحدوث — إن لم تنعدم إطلاقاً في غير الرجز — فإنها تبدو مقبولة إيقاعياً في سياقات دون أخرى... ولعل سبب تقبلها في الرجز والبسيط مثلاً أن يكون إمكان تجاوزها إيقاعياً مع وحدة هذين البحرين (—هـ—×—هـ) وكون الإيقاع الناتج ذا انسجام داخلي يرقى على الأذن المرفهة باعتباره كلاً إيقاعياً كاملاً.

أما في أي سياق آخر ، فإن ($\hat{e} - x - \hat{e}$) ترفض ، فيما يبدو ، لأن تحقيق تشكّل إيقاعي كلي منسجم باستخدامها مع وحدات أخرى مثل ($\hat{e} - \hat{e} - \hat{e}$) ، مثلاً ، يبدو صعباً جداً ، إن لم يكن مستحيلاً .

ويبدو أن تفسير الظواهر الإيقاعية لا في عزلة واستقلال وإنما في سياق

* تشير إلى احتمال وقوع النبر الخفيف هنا وفي الموضع الآخر المشار إليه بـ (هـ) في الوحدة نفسها .

*** والمثل الوحيد الذي عثر عليه في قراءاتي للشعر بعد وعي لأهمية هذه الظاهرة يُروى بطريقة أخرى تنفي حدوث (— — — — ه) ، مع أن البيت من الرجز ، كما يظهر في الأبيات :

« تعريضى مدارجاً وسومى

تعريض الجوزاء للنجوم

هو أبو القاسم فاستقيمي «

ويروى « هذا » بدل « هو » . (را . اللسان ، مادة عرض) .

التشكلات الإيقاعية الكلية هو الطريقة الوحيدة التي تضيء أبعاد التجارب الإيقاعية وإمكان حدوث ما يحدث وامتناع ما لا يحدث في شروط ثقافية وحضارية معينة . فالخلق الشعري هو أولاً وأخيراً تناغم إيقاعي وتناسق ينبعان من علاقات التفاعل بين العناصر الجزئية المكونة للإيقاع . ولذلك لا ينبغي أن تدرس شروط الوحدة الإيقاعية في معزل عن التشكل الكلي، إلا في حالات يكون للدراسة فيها مبرر واضح .

يمكن ، اذن ، أن يقرر أن سبب استحالة التشكل (L_{TN}) هو أن الأذن العربية لم يرق لها ورود تتابع من الشكل ($\hat{e} - \hat{x} - \hat{e}$ / $\hat{e} - \hat{x} - \hat{e}$) لعدم انسجام موقعي النمر فيه إيقاعياً .

وينطبق ما يقال هنا على النموذج الناتج من اختيار وضع النبر القوي على (فا) الأولى في الوحدة الثانية من المديد ، كما في (LMN) . واستحالة الشرط الإيقاعي الناتج هي ، في رأي هذا الكاتب ، نتيجة لطبيعة النسق النبوي الناتج ، وهي التعليل السليم لاستحالة فقدان السبين المتقابلين في المديد ساكنيهما ، ولخروج المديد في ذلك ، على قاعدة نظرية هي عماد رئيسي في عمل الخليل .

من الشيق أن يذكر هنا أيضاً عامل مرافق لاستحالة النبر في تشكّل المديد (LT) هو أن سقوط ساكني السببين فيه ينتج تتابع أربعة متحركات، لكن ورود أربعة متحركات متتالية مقبول في الشعر العربي ، كما يؤكد التحليل. فلا يمكن أن يكون هذا الورد هو السبب في منع التشكّل (LT) ؛ ويبقى تعليل وحيد مقبول هو التعليل على أساس النبر ، كما أكدت هذه الدراسة .

وعلى أساس النبر يمكن أن نفهم سبب إمكانية اتخاذ المديد للشكلين
التاليين :

(• — • — • — • — • — • — • — • —) (L_{1 z}

$(\bullet - \bullet - \bullet - \bullet - \bullet - \bullet - \bullet) (\text{L}_{2z}$

ذلك أن نموذج النبر فيها يكون (حسب تقسيم هذا البحث للمديد):

$$(\overset{\circ}{\hat{o}} - \overset{\times}{\hat{o}} - \overset{\circ}{\hat{o}} - / \overset{\circ}{\hat{o}} - \overset{\times}{\hat{o}} - / \overset{*}{\hat{o}} - \overset{*}{\hat{o}} -) \quad (L_1 \quad zN)$$

$$(\hat{\hat{\sigma}}^{\circ}-\hat{\sigma}^{\times}-\hat{\sigma}^{\wedge}-\hat{\sigma}^{\vee}-\hat{\sigma}^{\times}-\hat{\sigma}^{\wedge}-\hat{\sigma}^{\vee}) \quad (L_2 \text{ zN } ,$$

وهما نموذجان يتحدان بنموذج النهر في المديد بشكله « التام » .

٤٣- ١- ١ يمكن انتهاز هذه الفرصة لإظهار ميزة للتقسيم الجديد للمدد لا تنكر قيمتها الإيجابية .

في نظام التحليل ، حيث يتخذ المديد الشكل : (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن) يعني دخول الزحاف على (تن) تحولها الى (فاعلاتن) ، ويوجب ذلك قراءة الوحدة الإيقاعية منتهية بمتحرك ، وهذا ثقل إيقاعي يتجنبه الشعر العربي كما يؤكد ذلك نظام التحليل نفسه تأكيداً نسبياً ، والنظام الجديد تأكيداً مطلقاً . أما في النظام الجديد فإن المديد يتخذ الشكل :

(LWON) (فاعلن / فاعلن / فاعلن | فا)

وحيث تتحول (فا) الأولى من الوحدة الثانية (على فرض قبول فكرة الزخافات هنا) ، فإن الناتج لا يشكل خطلاً موسيقياً يخرج على طبيعة الإيقاع العربي ، لأن نهاية الوحدة الأولى هي ساكن ، والزخاف الطارئ يؤثر على بدء الوحدة الثانية ويصبح جزءاً من تركيب الوحدة الجديدة . وهذا شيء عادي في إيقاع الشعر العربي . لا شك أن المسؤول عن ظهور الخلل الموسيقي ليس الشعر العربي وإنما نظام التحليل نفسه ، لأنه يقسم التشكلات الإيقاعية إلى الوحدات المعروفة فيه دون مبرر إيقاعي في عدد من الحالات ، كما أظهرت هذه الدراسة ، وكما سيتأكد في مواضع تأتي .

٤٣-٢ التعاقب في « الرمل » :

يتركب الرمل ، حسب نظام التحليل ، كما يلي :

$$(R \quad (\text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} / \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} / \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---})$$

« ويجوز فيه من الزحاف : الخين والكف والشكل. فالخين فيه حسن ، والكف فيه صالح ، والشكل فيه قبيح »^{٣٣} ويدخل التعاقب الرمل في السيين المتقابلين ، على حسب ما يدخل المديد^{٣٤} . والزحافات الجائزة في الرمل تعني انه يمكن أن يتخذ الشكل :

$$(R_z \quad (\text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---})$$

لكن هذا شكل نظري محض ، وليس هناك نماذج شعرية له . وهنا يعمق الافتراق بين النظرية والواقع الشعري . لكن التحليل يقرر أن التعاقب يدخل في الرمل ، ويمنع تشكله بالطريقة (R_z) ، ويجعل ممكناً فيه حدوث أي من الشكلين (بالتركيز على الوجدتين الأوليين وترك الثالثة ، لأن ما يقال عن التعاقب فيها يقال عن التعاقب بين الثانية والثالثة) :

$$(R_{1z} \quad (\text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---})$$

$$(R_{2z} \quad (\text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---})$$

وليس في نظام التحليل ، أو في عمل العروضيين ، ما يفسر إمكانية هذين الشكلين وامتناع الشكل (R_z) ، مع انه ممكن تبعاً للنظرية .

لكن دراسة (R_z) باستخدام النبر تظهر بوضوح لماذا لم يرد في الشعر العربي . ذلك أن نموذج النبر في الرمل ، تبعاً للفرضية المقدمة في هذا البحث ، هو : (يستخدم هنا شكل الرمل المقرر في الفصل الأول من هذه الدراسة) :

$$\left(\begin{array}{c} \circ \\ \hat{\circ} \end{array} - \vdots \begin{array}{c} \times \\ \circ \end{array} - \begin{array}{c} \times \\ \circ \end{array} - \begin{array}{c} \hat{\circ} \\ \circ \end{array} - / \begin{array}{c} \hat{\circ} \\ \circ \end{array} - \begin{array}{c} \times \\ \circ \end{array} - \begin{array}{c} \circ \\ \circ \end{array} - / \begin{array}{c} \hat{\circ} \\ \circ \end{array} - \begin{array}{c} \times \\ \circ \end{array} - \begin{array}{c} \circ \\ \circ \end{array} \begin{array}{c} \ast \longleftrightarrow \ast \\ \circ \end{array} \right) \quad (\text{RN})$$

ويمكن للرمل أن يتخذ أي شكل يظل فيه نموذج النبري ما هو عليه في (RN) . لكن اذا دخل الرمل الزحاف الممكن نظرياً في كل سبب خفيف ، وصار له الشكل (R_z) كان نموذج النبري هكذا :

$$\left(\begin{array}{c} \circ \\ \hat{\circ} - \end{array} \quad \begin{array}{c} \times \\ \circ - - - \end{array} \quad \begin{array}{c} \times \\ \wedge \\ \circ - - - \end{array} / \begin{array}{c} \hat{\circ} - - - \end{array} \quad \begin{array}{c} \times \\ \circ - - - \end{array} / \begin{array}{c} * \longleftrightarrow * \\ \hat{\circ} - - - \end{array} \quad \begin{array}{c} \times \\ \circ - - - \end{array} \right) (R_{z_N}$$

وننتج الوضع ذاته الذي رفض في حالة المديد : ورود $(\hat{e} - \frac{x}{-})$ بعد $(\hat{e} - \frac{x}{-})$ ، ثم ندر $(\text{هـ} - \text{---})$ هكذا $(\frac{x}{-} - \frac{x}{-})$.

النبر ، هنا ، من جديد ، يظهر قدرته على تفسير الظواهر العروضية الصعبة . وليس في نظام التحليل ما يقدر على تفسير مماثل : فاجتماع متحركات أربعة شيء لا يخالف قواعد العروض العربي . ويبدو لكاتب البحث أن التفسير الكمي هنا لا يسلم على الإطلاق .

٤٣-٢-١ ثمة ظاهرة أخرى ينبغي أن تذكر : كما في المديد ، يحدث عند التحليل في الرمل أن (فاعلاتن) تتحول الى (فاعلات) : ويعني هذا قراءة الوحدة منتهية بمتحرك وتكرار ذلك ، أحياناً ، ثلاث مرات (وهذا ثقل موسيقي لا أدلّ عليه من كونه لا يرد في الشعر العربي إلا نادراً فيما أعلم)^{٣٥} . أما النظام الجديد فإنه يحول الوحدات الى الشكل (RN) فإذا دخل الزحاف على النواة التي تعادل (تن) في (فاعلاتن) ، صار الزحاف جزءاً لا من نهاية الوحدة الأولى ، بل من بداية الوحدة الثانية، وبذلك يزول الشعور بوجود خلل إيقاعي في البيت .

٤٣ - ٣ التعاقب في « الخفيف » :

(K) (فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن)

ويطراً عليه من الزحاف ما يسمح بتحول (فاعلاتن) كما تحولت في المديد والرمل . أما (مستفع لن) فيمكن أن ترد (— — — ه — ه) أو (— ه — ه — —) أو (— — ه — —) حسب الأسس النظرية لعمل الخليل .

لكن الواقع الشعري ينفي إمكانية حدوث كل هذه الزحافات معاً ، ويؤكد الخليل أن التعاقب يدخل في الخفيف في السبين المتقابلين من (مستفع لن) و (فاعلاتن) .

ومن الشيق أن يلاحظ هنا أن التعاقب لا يدخل في السبين الخفيفين من (فاعلاتن) الأولى و (مستفع لن) ، ولذلك تعليل إيقاعي سيشار إليه فيما بعد .

إذا قبلت المعطيات النظرية لنظام الخليل ، فإن الخفيف (في وحدته الأخيرتين) يمكن أن يتخذ الشكل التالي :

(K₂) (— ه — — — — — ه — ه —)

وفي هذا خروج واضح على قواعد العرض العربي ، ولذلك يمكن أن يعلل ، بسهولة ، امتناع انطباق المعطيات النظرية وكون الواقع الشعري يسير باتجاه ضد هذه المعطيات .

لكن هذا التفسير تفسير سطحي ، مع شرعيته ، ويبدو لكاتب هذه الدراسة أن وراء وجوب حدوث التعاقب هنا فاعلاً إيقاعياً مرتبطاً بالنبر . وقد يكون امتناع توالي خمس متحركات في الشعر العربي ذاته ، في الواقع ، ينفي وراءه فاعلاً إيقاعياً مرتبطاً بالنبر ، إلا أن هذا افتراض أولي ينبغي أن يمتحن بالتحليل المتقضي ، ولا مجال لذلك هنا .

عدم وجوب التعاقب في السببين الخفيفين في الوحدتين الأولى والثانية من الخفيف ، مع انهما سبيان متتاليان . في الخفيف كما يؤكد التحليل والواقع الشعري ، يمكن للتفعيلتين (فاعلاتن) و (مستفع لن) أن تتخذا الشكل التالي (K1) (ه — ه — ه — ه — ه — ه) (تهمل الوحدة الأخيرة التي نوقشت فيما سبق) . وهنا تنطبق نظرية التحليل بحذفها على السببين الخفيفين (تن) و (مس) . ينبغي أن يُسأل الآن: لماذا يحدث هذا هنا ولا يحدث في السببين الخفيفين في (مستفع لن) و (فاعلاتن) ، كما وضحت الدراسة ؟

يمكن ، باستخدام النبر ، توضيح هذه المفارقة بسهولة . فالشكل (K1) يتخذ النموذج النبري المفروض اتخاذه في الخفيف التام ببساطة ودون أي تعقيد ، كما يظهر هنا :

$$(K1N) \quad (\hat{e} - \hat{x} - \hat{e} - \hat{x} - \hat{e} - \hat{x})$$

ويتوفر هنا النبر الطبيعي للخفيف لأن الوحدة الناتجة (ه — ه — ه — ه) تنبر بطبيعتها هكذا (ه — ه — ه — ه) .

وليس في الوضع الناتج ما يخالف قواعد الإيقاع العربي أو ما يشابه الحالة الواردة في المديد والخفيف حيث وجب دخول التعاقب . ولا شك أن في هذا دليلاً يصعب دحضه على صحة التفسير المقترح في هذا البحث لظاهرة التعاقب ، وكون الفاعل الحقيقي وراءها فاعلاً إيقاعياً يرتبط بنماذج النبر في البحور العربية .

٤٣ — ٣ — ١ — ٢ ب — أما الظاهرة التي تحدث في المديد فهي على درجة أعمق من الأهمية . ذلك أن المديد ، كما ظهر ، يمكن أن يتخذ شكلاً تتحول فيه وحدته الثانية (فاعلن) الى (فعلن) (ه — ه — ه) . ومن السهل أن نلاحظ أنه حيث وردت (ه — ه — ه) ، باستثناء البسيط^{٣٦} ،

المقترحة فيما يأتي ، والتي تقول : إن (فا) إذا تكررت ٤ مرات فيجب أن يقع النبر القوي على الأولى والثالثة منها .

أما إذا تكررت (فا) ثلاث مرات وكانت آخر نواة في البيت فإن
النبر القوي يقع على (فا) الثانية ^{٣٨}.

بتطبيق. هذه القاعدة ينتج النموذج النري التالي للشكل (LP) :

$$(\overset{\circ}{\underset{\circ}{\wedge}} - \overset{\times}{\underset{\circ}{-}} - \overset{\wedge}{\underset{\circ}{-}} / \overset{\times}{\underset{\circ}{-}} - \overset{\wedge}{\underset{\circ}{-}} - \overset{\times}{\underset{\circ}{-}} / \overset{*}{\underset{\circ}{-}} \overset{*}{\underset{\circ}{-}} \overset{*}{\longleftrightarrow} \overset{*}{\underset{\circ}{-}} \overset{*}{\underset{\circ}{-}}) \text{ (LPN)}$$

وبمقارنة (LPN) بالنموذج النبوي الطبيعي للمديد (LN) يدرك فوراً أن نموذجي النبر مختلفان اختلافاً جذرياً . وهذا الاختلاف الجذري هو ما يمنع تحول (— — — هـ) في المديد الى (— هـ —) كما تود هذه الدراسة أن تؤكد .

تنبغي العودة الى تأكيد النقطة المهمة التالية : ان (— — — ٥) تتحول حيث وردت الى (٥ — ٥)^{٢٩} ، لكنها تمتنع في الوحدة الثانية للمديد . بل ان الأمر لأكثر غرابة من ذلك ، فالمديد نفسه يسمح بورود الوحدة (— — — ٥) على الشكل (٥ — ٥) في الضرب (أي حين تكون آخر وحدة) . تبعاً للخليل والعروضيين يمكن للمديد أن يكون :

(فاعلاتن فاعلن فعلن) (— — — —) (ه)

و : (فاعلاتن فعلن فعلن) (- - -)

ترى ما السر العجيب في هذه المفارقة الواضحة ؟

السرّ ، كما أظهرت الدراسة في حالة (— — — هـ) حين تكون وحدة ثانية في المديد ، يرتبط بالنبر دون شك . يُسأل الآن : هل يقدر النبر أن يظهر لنا السبب وراء إمكانية تحوّل (— — — هـ) [أو (— — هـ)] باعتبار أصلها [الى (— هـ — هـ) في الوحدة الأخيرة من المديد ؟ ويتوقع

ببساطة أنه إذا قدر النبر على تعليل هذه الإمكانية فإن أي شك في كونه الفاعلية الحقيقية في الإيقاع ينبغي أن يزول . لنرَ إذن .
إذا تحول المديد الى الشكل :

$$(L_3) \quad (\text{ه} - - - \text{ه} - - - \text{ه} - - - \text{ه} - - - \text{ه} - - - \text{ه})$$

فإن نموذج النبري يكون :

$$(L_3 \ N) \quad (\text{ه} - - - \text{ه} - - - \text{ه} - - - \text{ه} - - - \text{ه} - - - \text{ه}) \quad \begin{matrix} * & \longleftrightarrow & * \end{matrix}$$

فإذا تحولت (ه - - -) فيه الى (ه - ه -) اتخذ الشكل :

$$(L_4) \quad (\text{ه} - - - \text{ه} - - - \text{ه} - - - \text{ه} - - - \text{ه} - - - \text{ه})$$

وبوضع النبر على (ه - ه -) بالطريقة المقترحة في هذا البحث ، تبعاً للقاعدة القائلة : إنه حين تتعاقب نواتان من (فا) فالنبر القوي يقع على أولاهما وتنبر الأخرى نبراً خفيفاً^{٤٠} ، يكون للشكل (L₄) النموذج النبري :

$$(L_4 \ N) \quad (\text{ه} - - - \text{ه} - - - \text{ه} - - - \text{ه} - - - \text{ه} - - - \text{ه}) \quad \begin{matrix} * & \longleftrightarrow & * \end{matrix}$$

وبمقارنة (L₄ N) مع (L₃ N) يظهر بوضوح قاطع أن نموذج النبر فيها واحد وانه ، رغم التغير الكمي في الوحدة الأخيرة ، ظل البيت من المديد ، ونتج إيقاع يقبله التحليل والعروضيون والأذن العربية على انه هو ذاته الإيقاع الوارد في شكلي المديد الآخرين (من أجل تحديد المديد وتفريقه عن المديد الثقيل را . فقرة ٥٤ - ٣ - ٢)^{٤١} .

هل يبقى شك في أن النبر هو الفاعلية الإيقاعية الحقيقية في العروض العربي ، وفي ظاهرة التعاقب وعدم وجوب التعاقب بشكل خاص ؟

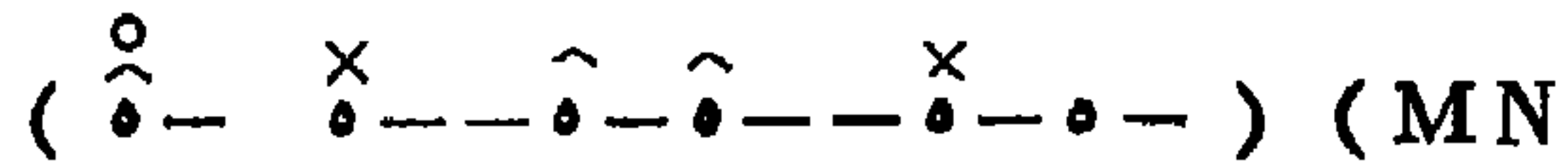
٤٣ - ٤ التعاقب في «المجتث» :

يتركب المجتث ، حسب نظام التحليل ، في شكله الشعري كما يلي :

(M) (مستفع لن فاعلان)

ويمكن ، نظرياً ، أن تفقد (لن) ساكنها ، وتفقد (فا) ساكنها .
لكن التحليل يؤكد أن النظرية لا تنطبق هنا وأن التعاقب يدخل فيمنسح
سقوط هذين الساكنين في وقت واحد .

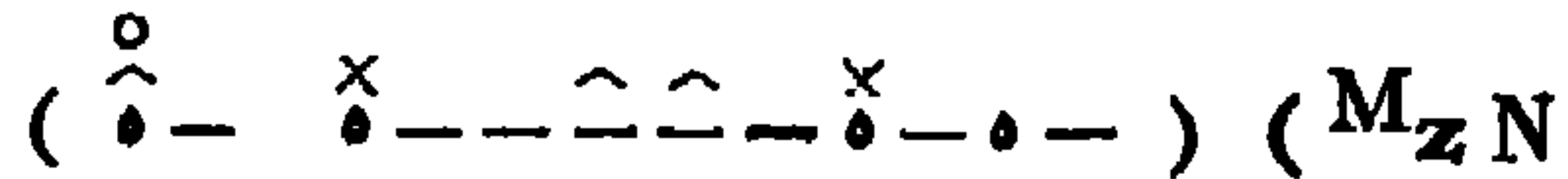
نسأل ، من جديد ، ما السر في ذلك ؟ ونحاول تعليل الأمر بالطريقة
ذاتها التي استخدمت من قبل ، أي عن طريق النبر .
نموذج نبر المجتث ، تبعاً لأسس الدراسة الحالية ، هو :



إذا طبقت نظرية التحليل في إمكانية حذف الساكنين من (لن) و (فا)
ينتج الشكل التالي :



أي أن لدينا خمسة متحركات متوالية . وهذا ممتنع . لكن الفاعلية
الحقيقية وراء هذا الامتناع هي النبر ، كما يتضح إذا حاولنا توفير نموذج
النبر في (MN) للشكل (M_z) :



وينتج هنا الشرط الإيقاعي ذاته الذي رفض تقبله في دراسة الخفيف:
ورود متحركات (أكثر من ثلاثة) ينبغي نبر اثنين منها نبراً خفيفاً،
[ثم يأتي التابع (ه - -) التالي منبوراً نبراً قوياً ، ووقوع ذلك كله
بعد التابع (ه - ه)] .

ويبدو ، من تحليل الأمثلة السابقة ، أن التعاقب حيث ورد ، بل حيث لم يجب وروده أيضاً ، ظاهرة إيقاعية ترتبط بطبيعة النماذج النبرية في الشعر العربي . ويبدو لكاتب هذه الدراسة أن أي تعليل آخر ، في إطار النظرة الكمية أو القواعد السطحية للعروض ، يصعب أن يكون على الدرجة ذاتها من الدقة والشمول ، إن لم يستحل استحالة كاملة دائماً .

٤٤ - التراقب :

في نظام التحليل ظواهر وزنية أخرى تستحق أن تبحث في ضوء النبر ، لكن تقصي جميع هذه الظواهر ليس غرض الدراسة الآن وقد يناقش بعضها في مكان يأتي . إلا أن من هذه الظواهر ظاهرة معقدة لعمل مناقشتها هنا أن تضيف إلى الإحساس بصحة الفرضية التي تنمى في هذا البحث ، يقصد كون النبر الفاعلية الأساسية في إيقاع الشعر العربي ، لذلك ستناقش هنا الظاهرة التي يسميها العروضيون التراقب .

يحدد ابن عبد ربه التراقب بأنه يدخل « بين السبين المتقابلين من فاصلة (تفعيلة) واحدة »^{٤٢} . والتراقب ، هكذا ، هو امتناع سقوط الساكنين في السبين الخفيفين من التفعيلة ، مع أن المعطيات النظرية لعمل التحليل تقول إن سقوطها ممكن تبعاً للقاعدة العامة في أن كل سبب خفيف يمكن أن يفقد ساكنه . والتراقب يقول ابن عبد ربه « لا يدخل إلا في المضارع والمقتضب »^{٤٣} .

والمضارع والمقتضب قد يكونان ، في نظام التحليل ، أكثر البحور تعقيداً بسبب المفارقة الواضحة بين شكلها النظريين وبين شكلها في الشعر . من جهة ، وبسبب الزحافات التي يقول التحليل إنها تطرأ عليها من جهة ثانية . وسيتناول البحران بالدراسة بشيء من التفصيل لتعقد طبيعتهما .

٤٤ - ١ التراقب في «المضارع» :

يتشكل المضارع ، حسب نظام الخليل ، كما يرد في الشعر كالتالي :

MQ (مفاعيلن فاعلاتن)

(Q (— — — ه — / — — — ه —)

ويجوز في حشوه من الزحاف : القبض والكف في (مفاعيلن) ،
أي أن (— — — ه —) يمكن أن تكون :

(Q_{1z} (أ (— — — ه —)

(ب (— — — ه —)

وينبغي ، تبعاً لنظرية الخليل في السبب الخفيف ، أن يمكن فقدان
السببين (عي) و (لن) لساكنيهما معاً ، فتتخذ (— — — ه —)
الشكل : Q_{1z} (ح (— — — ه —) . لكن الخليل ، كما يظهر
ابن عبد ربه ، يقول إن الشكل (ح) لا يرد في (مفاعيلن) إطلاقاً . وملاحظته
تعني أن الشعر العربي ليس فيه مثل ترد فيه (مفاعيلن) بالوجه المذكور^{٤٤} .
على هذا الأساس يطور الخليل مفهوم التراقب الذي يؤكد عدم انطباق
نظريته على هذا البحر .

وليس في عمل العروضيين ما يعلل هذه الظاهرة إطلاقاً ، ولا يبدو
أن التفسير الكمي يصلح أساساً لتفسيرها . ولا يبقى إلا النبر وسيلة لفهمها .
ماذا يحدث إذا افترضنا أن نظرية الخليل في السبب الخفيف تصمد
على المضارع ؟ يكون هذا البحر عندها من الشكل التالي :

(Q_z (— — — ه — — — ه —)

وليس في هذا الشكل خروج على قواعد العروض العربي . ثم إن
توالي خمسة متحركات لا يمكن أن يحدث لأن (— ه) في (فاعلاتن)

هي جزء مما يسميه الخليل « الوتد المفروق » (قاع) (- ه -) فهي لا تفقد ساكنها إطلاقاً .

إذا وضع النبر على نوع المضارع تبعاً للفرضية المناقشة في فقرة (٥٢) اتخذ هذا التشكل الإيقاعي الشكل التالي (باعتبار تركيبه التام) :

$$(\hat{0} - \overset{\times}{0} - - \overset{\times}{0} - 0 - 0 - \overset{\times}{0} - -) \text{ (Q N)}$$

فإذا تحول الى الشكل (Q_z) وجب أن يكون النبر فيه كما يلي :

$$(\hat{\sigma} - \frac{x}{\sigma} - \hat{\sigma} - \frac{x}{\sigma} \hat{\sigma} - \dots) (Q_z \text{ NF})$$

ولا يمكن إعطاؤه أي نموذج آخر للنبر ، لأن القاعدة تقول : إن اجتماع (هـ—) و (هـ—) يؤدي الى اتحادهما النبر التالي :

W_{NF} (X) (كما في الوافر) .

وبهذا يظهر الفرق واضحاً بين نموذج النبر في المضارع ونموذج النبر في (Q_z) . ولذلك لا يمكن أن يتحول المضارع الى الشكل (Q_z) . وبوضع النتيجة بمصطلحات خائلية ، يقال إن $(- - - - -)$ في المضارع لا يمكن أن تتحول الى $(- - - - -)$ وإن التراقب في السبين الحفيظين منها واجب ، رغم أن النظرية تقول بعدم وجوبه .

لنعد الآن الى الشكل (Q_{zNF}) . يدرك بوضوح ، بالمقارنة مع $(Q_z N)$ ، أن $(Q_z NF)$ في الواقع يخالف قواعد النبر المقررة في هذا البحث ، ليس بالطريقة التي تخالفها بها الأمثلة المدروسة في التعاقب ، وإنما بطريقة أخرى . ينبغي ، دائماً ، إذن ، أن يوضع النبر في مواقعه ، لا بالنظر في أصل البحر والزحافات الممكنة أو غير الممكنة فيه ، وإنما باعتبار الوحدات الناتجة في كل تركيب يقال إن البحر يتحول اليه ، والنوى التي تؤلف هذه الوحدات . وأهمية هذه القاعدة تبرز إذ ننظر في (-----) في الشكلين $(Q_z NF)$ و $(Q_z N)$. حين يضع

يمكن للمقتضب أن يتخذ الشكلين التاليين (التركيز هنا على الوحدة الأولى دون الثانية) :

$$(T_1 z) (\text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---})$$

$$*(T_2 z) (\text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---})$$

باستخدام النبر لتفسير امتناع الشكل (T_z) في المقتضب يمكن تقرير ما يلي : نموذج النبر في الشكل التام للمقتضب (حسب القواعد المقترحة فيما يأتي) هو :

$$(TN) (\text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---})$$

فإذا تحول المقتضب الى أي من الشكلين $(T_1 z)$ و $(T_2 z)$ فإن نموذج النبر فيه يبقى ذاته ولا يتغير، أما اذا تحول المقتضب الى الشكل (T_z) (المقبول حسب نظرية التحليل ، والممتنع في الواقع الشعري) فإن نموذج النبر فيه يجب أن يقع على النوى المشكلة بالطريقة التالية :

$$(T_z N) (\text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---})$$

لكن هذا النموذج غير ممكن التحقق ، لأنه يفترض إمكانية نبر النواة $(\text{---} \text{---} \text{---})$ الناتجة في $(T_z N)$ بالطريقة $(\text{---} \text{---} \text{---})$ وهذا ممتنع في هذه النواة في أي موضع ، وخصوصاً حين تجتمع ب $(\text{---} \text{---})$ بهذا الترتيب . النبر الممكن على $(\text{---} \text{---} \text{---})$ في تواكبها مع $(\text{---} \text{---})$ له أحد الشكلين التاليين :

$$(\text{---} \text{---} \text{---}) (\text{---} \text{---} \text{---})$$

$$(\text{---} \text{---} \text{---}) (\text{---} \text{---} \text{---})$$

* عد من أجل تحليل أدق لهذا الشكل إلى المناقشة المفصلة في إشارات الفصل السابق . إشارة رقم (٧) .

أما وضع نبرين قوين على (— — — ه) فهو مستحيل إيقاعياً .

بهذه البساطة تعلق الظاهرة الغريبة لحدوث التراقب في المقتضب كما عللت في المضارع . وتؤكد الدراسة المتأنية من جديد أن النبر هو الفاعلية الحقيقية الجذرية في إيقاع الشعر العربي ، وأن التشكلات الإيقاعية التي يتوفر فيها نموذج معين واحد للنبر تنتسب إلى الإيقاع ذاته مهما اختلفت قيمتها الكمية . ويبقى أن يدرس دور الكم في إيقاع الشعر العربي دراسة دقيقة وتحدد طبيعة العلاقة بينه وبين النبر بشكل علمي . وفي أقسام تأتي من هذا البحث ، ستناقش هذه العلاقة بإسهاب .

إشارات

- ١ را . ، مثلاً ، مندور « ، في الميزان الجديد » ، ص : ٢٣٢ ، ٢٣٧ - ٢٤٠ ، وعياد ، ورد ، ص : ٥٣ - ٥٨ .
 - ٢ يروى أن الخليل ألف كتاباً في النغم ، وأنه وضع العروض بعد مروره في سوق النحاسين وسأعه وقع مطارقهم . وفي عمل الخليل ما يشعر بأنه ميز بين التركيب الوزني للبيت الشعري وبين بحره ، أي إيقاعه ، على أسس تناقش في فقرة (٦٨ - ٧٢) .
 - ٣ « كمي » هنا تستخدم تساهلاً وتسهيلاً ، لتحديد أدق عد فقرة (٥٨) .
 - ٤ يحدد الإيقاع كذلك على أساس الترجيع والمعاودة (recurrence) را . ، مثلاً ، Northrop Frye, **The Anatomy of Criticism**, paperback ed., Princeton U.P. (Princeton, 1971) p. 77
- يرى فراي أن الترجيع جذري في الفنون كلها ، لا الشعر وحده ، ويقرنه إلى تشكل النسق في الرسم . وقا . مع تحديد آي . إ . ريتشاردز (I. A. Richards) الأكثر شمولاً للإيقاع في : **Principles of Literary Criticism**, Routledge & Kegan Paul (London, 1925) P. 137; See also Richard's **Practical Criticism**, Harcourt, Brace & Co. (New York, 1960 ed.) PP. 225-234.
- ثمة تصور آخر للإيقاع يبرز في النقد الياباني وعند المدرسة الصورية (Imagist) كما يمثلها إزرا باوند (Ezra Pound) ، يفصل بين الإيقاع (rhythm) والوزن (metre) فصلاً حاداً ، ولا يرى الإيقاع مرتبطاً بالمعاودة والترجيع وإنما بالحركة الداخلية للتركيب الدلالي والانفعالي للقصيدة . را . مناقشة ممتعة لهذا التصور في ، باسودا ، ورد ، ص : ٧٩ - ٨١ ؛ را . كذلك :
- The Literary Essays of Ezra Pound**, ed. by T.S. Eliot, Faber & Faber (London, 1960) P. 3

٥ را . شولز ، ورد ، مقالة «rhythm»
٦ اقترح الترجمة « مزمن » التي يمكن ، عن طريق صيغة الآلة ، أن تدل على مقياس الزمن وعلى وحدة الزمن في الوقت نفسه .

٧ سا .

٨ سا .

٩ سا .

١٠ سا .

١١ سا .

١٢ تقرير شولز نسبي الانطباق لا مطلقه ، ويصدق على بحور دون أخرى .

١٣ را . عرض آرائه في عياد ، ورد ، ص : ٦٨ - ٨٧ ، ونقد عياد لها .

١٤ را . « الشعر العربي ، ... » ص : ٩ .

١٥ حيث تقوم القصيدة على إيقاع واحد رغم تغير الوحدات التي تدخل في تركيبها في إطار مفهوم الزحاف .

١٦ ورد ، ص : ٤٢٨ .

١٧ سا . ، ص : ٤٢٩ .

١٨ ورد ، ص : ٣٠٨ . البيت لامرئ القيس .

١٩ على الأقل في إطار المفهوم العربي السائد وهو أن البيت يتألف من شطرين متحدي الإيقاع .

٢٠ هذا اختيار أولي لأحد نموذجي النبر في الطويل . لكن النموذج الأساسي مختلف كما توضح فقرة (٥٢) .

٢١ عثرت حديثاً على المثل التالي : « أشدد حيازيمك للموت فان الموت لايكنا

ولا تجزع من الموت إذا حل بوأديكا »

وتفترض الطريقة المقترحة في تفسير الخزم هنا قراءة « أشدد » دون نبر عليها ، إذا اردنا

الاحتفاظ بالإيقاع كما هو في الشطر الثاني . أما إذا لم نصر على الاحتفاظ بالإيقاع فيمكن

أن نبر « أشدد » ثم نصمت محققين وقفة إيقاعية قصيرة (تشبه الوقفة في الموسيقى) ثم نبدأ

من جديد معطين البيتين إيقاع الهزج المنسجم الواحد . را . البيتين في ، الكاتب ورد ، ص :

١٨٨ .

٢٢ الرمز (J و G) من اضافتي ، وكذلك تأكيد الأسماء . أنقل نص مندور دون تشذيب .

٢٣ قيس مندور ، « الشعر العربي ... » ص : ٧ .

٢٤ سا . ، ص : ٨ .

٢٥ سا .

- ٢٦ سا . ، ص : ٩ . ورأي مندور ينفي أن الارتكاز يتردد على « مسافات زمنية محدودة النسب » كما هو تحديده للإيقاع ، لأن نموذج الارتكاز الناتج في شطر النابغة حسب تحليل مندور يكون (ب - ب ب - / ب ب - ب - / - - ب -) . سا . ص : ٨ ، ٩ .
- ٢٧ عد يلي ، فقرة (٥٢) .
- ٢٨ من الشيق أن الحرم موجود في الشعر الانكليزي ، ويلغي أثره عامل واحد هو النبر . را . ، دراسة مألوف : لما يسميه (truncation) . ورد ، ص : ٤ .
- ٢٩ هذه إحدى الطريقتين المقبولتين في نبر الوافر ، كما تقترح فقرة (٥٢)
- ٣٠ على الأقل تبعاً للمفهوم التقليدي المتقبل .
- ٣١ « الشعر العربي ، ... » ص : ٨ . و را . ، دراسة الظاهرة المذكورة عند ماس ، ورد ، ص : ٢٤ - ٣٢ .
- ٣٢ ورد ، ص : ٤٢٩ .
- ٣٣ سا . ، ص : ٤٦٤ .
- ٣٤ سا .
- ٣٥ را . ، نقد الملائكة لمحمود حسن اسماعيل لورود (فاعلات) في قصيدة له ، واعتراض النويهي على نقدها بأن ذلك جائز عروضياً . الملائكة ، ورد ، ص : ١٤٧ ؛ والنويهي ورد ، ص : ٣٠١ .
- ٣٦ را . ذلك في فقرة (٦٢ - ٢) . يقصد هنا وقوع (- - - - ه) وحدة ثانية في البسيط . أما حين تأتي وحدة رابعة فإنها يمكن أن تتحول إلى (ه - ه - ه) وهذا بذاته يمكن أن يفسر في إطار النبر .
- ٣٧ ويمكن على وجه أقل تأصلاً أن يقع على الأولى ، لكن كل ما وحدته الأولى (ه - - ه - ه) ينبغي أن يقع النبر القوي على وحدته الثانية (مستعملن) بالشكل (ه - ه - ه - ه) .
- ٣٨ عد يلي ، فقرة (٥٢) .
- ٣٩ باستثناء ورودها في البسيط . را . أ على ، إشارة (٣٦) .
- ٤٠ وحين تكون (ه - ه - ه) وحدة مستقلة في نهاية التشكل خصوصاً يكون النبر الأغلب (ه - ه - ه)
- ٤١ يقصد بالمديد هنا بالذات المديد الذي تقع في آخره الوحدة (ه - ه - ه - ه) لا الوحدة (ه - ه - ه - ه - ه) .
- ٤٢ ورد ، ص : ٤٢٩ .
- ٤٣ سا .
- ٤٤ وأمثلة الخليل وابن عبد ربه لا تحوي مثلاً واحداً له هذا الشكل . و را . مناقشة المضارع في فقرة (٧٢ - ١٣) .

النبير اللغوي والنبير الشعري

الفصل السادس

١ - مقدمة في قوانين النبر اللغوي

ترتبط قضية النبر في الشعر جذرياً بقضية النبر في اللغة ، وإذا ندرك أن اللغويين العرب قبل هذا القرن ، على الأقل أولئك الذين نعرف شيئاً عن عملهم الآن ، لم يناقشوا قضية النبر في العربية ، يصبح غياب أي مناقشة للنبر في الشعر أمراً نتوقعه . لكن التفات بعض اللغويين العرب المعاصرين الى قضية النبر في اللغة فتح أمامنا أفقاً جديداً ذا غنى كامن يجب ألا يغفل . إلا أن دراسة النبر اللغوي لم تصل حداً من الكمال يتيح لنا الاعتماد عليها اعتماداً مطلقاً آمناً في محاولة اكتشاف النبر في الشعر ، ودوره في خلق الإيقاع . وما لم تتضافر جهود اللغويين المعاصرين ويتم بعضها بعضاً فستظل مناقشة النبر الشعري قاصرة لا تطرح نتائج مكتملة نهائية .

تدين دراسة النبر لجهود ابراهيم أنيس في تحليل النبر اللغوي ، وجهود مندور في تحليل النبر الشعري ، لكن الناقد الذي اتخذ جهود أنيس منطلقاً ، محمد النويهي ، لم يصل بدراسة النبر الشعري درجة عالية من الشمول^١ . أما جهود مندور كما هي منشورة ، فقد وقفت عند حدود لم تستطع أن تتجاوزها . وقد فرضت هذه الحدود ، الى حد كبير ، طبيعة نظام

الخليل ومعطياته النظرية . أما بين المستشرقين فيبدو أن غويار وفايل أنتجا أهم الدراسات للنبر الشعري .

في دراسته القيّمة الجادة، ذات الطابع المنهجي المتميز حاول شكري عياد استعراض جهود الدارسين المذكورين^٢ ، عدا فايل ، وناقشها بروح مشبعة بالقدرة التحليلية ، وبالموضوعية التي تستحق الثناء، في جو التخطيط الفكري الذي يسود الثقافة العربية المعاصرة . ولئن كان كاتب هذه الدراسة لا يتفق مع كل ما يثيره عياد من اعتراضات ونقاط، إلا أنه يود أن يبني على ما بني عياد فيما يخص مناقشة الآراء المذكورة . لذلك ، لن أكرر هنا أياً من النقاط التي ذكرها عياد وسيُذكر ما أعتقد أنه يضيف إلى جهوده في التحليل ، إيماناً بأن البناء على ما أنجز ، بدلاً من محاولة البدء من جديد في كل قضية — أمر يغني الثقافة العربية المعاصرة ، تماماً كما أغنى الثقافة العربية قديماً .

٤٥ - ١ مناقشة عياد للنبر اللغوي رصينة ، متعمقة ، هادئة^٣ ، لكنني أود أن أطرح هنا وجهة نظر مغايرة تخص علاقة النبر اللغوي بالنبر الشعري . يصرّ عياد على أن مناقشة النبر الشعري في غياب تحديد تام للنبر اللغوي أمر مستحيل^٤ . لكن الأمر في رأبي ليس على هذه الدرجة من الإطلاق . إن معرفتنا بوجود النبر اللغوي بحد ذاتها معرفة قيّمة وقد تساعد على مناقشة النبر الشعري دون أن يكون لدينا تحديد مطلق للأول . ودراسة النبر الشعري ذاتها قد تساعد في الواقع على فهم كثير من خصائص النبر اللغوي عن طريق الاستنتاج وتحليل الأمثلة والقياس . ثم إن من الشيق أن النبر اللغوي في اللغات التي يتحدد نبرها اللغوي بدقة كبيرة، كالانكليزية والفارسية ، لا يتحد بالنبر الشعري اتحاداً كاملاً . بمعنى أن النبر الشعري له خصائصه المميزة ذات العلاقة الجدلية مع النبر اللغوي. لقد أدت التجارب التي قام بها كاتب هذه الدراسة على الشعر الفارسي ، بمساعدة زملاء

يعرفون اللغة والشعر معرفة جيدة ، الى نتيجة مهمة جداً : هي أن النبر الشعري قد يتفق مع النبر اللغوي ، وقد يتجاوزه . ومع أن النبر اللغوي أحياناً له الأولوية حيث يفترض في كلمة ما حصول نبر شعري ، اذا كان موقع النبر الشعري يخالف موقع النبر اللغوي في الكلمة ، ومع أن النبر اللغوي قد يؤدي الى انتقال النبر الشعري الى مقطع غير المقطع الذي ينبغي ، شعرياً ، أن يقع عليه النبر ، فإن النتيجة الأهم هي أن النبر اللغوي والنبر الشعري يتماكانان (يقعان في المكان نفسه) في أغلب الحالات . اذا قرر الآن أن قوانين النبر الشعري المطبقة في التجارب صيغت على أساس إيقاعي ولم تستق وجودها من النبر اللغوي ، أمكن القول : إن دراسة النبر الشعري قد تضيء لنا جوانب مهمة من النبر اللغوي .

٤٥ - ٢ ثمة قضية أخرى . يستحيل علينا الآن أن ندرس النبر اللغوي كما وقع في العربية قبل هذا القرن ، إلا إذا افترضنا أن النبر لم يتغير إطلاقاً . كذلك يستحيل علينا أن ندرس النبر الشعري كما تجلى في إلقاء العرب للشعر قبل هذا القرن . لعل البداية السليمة الوحيدة أن تكون البدء من الشعر كما يقرأ الآن ومن اللغة كما هي الآن . بعد أن نصل نتائج معينة ، أو نشكل فرضيات معينة ، يمكن أن نمتحنها ونكشف مدى احتمال انطباقها على اللغة في عصور سابقة عن طريق تحليل ظاهرة مهمة جداً قد تكون الوحيدة التي احتفظت بخصائصها الإيقاعية عبر القرون : هي قراءة القرآن . ونفترض هنا أن قراءة القرآن جسدت إما النبر اللغوي في خصائصه العامة ، أو النبر الشعري . لكننا نعرف أن العرب أحسوا أن القرآن لم يكن شعراً ، حتى حين ورد موزوناً . من هنا يمكن أن يقترح أن نبر القرآن لا يتحد بالنبر الشعري بصورة مطلقة أو الى حد توحيد إيقاعه بإيقاع الشعر . يبقى احتمال كون نبر القرآن اتحد بالنبر اللغوي أو قاربه وطوره . يمكننا هكذا ، مفترضين شرعية المقدمة المنهجية ، أن نحدد بعضاً من معالم النبر اللغوي على شيء من الدقة . ثم يأتي تحليل

الظواهر اللغوية العديدة ، مثل الابدال والاعلال والقلب وغيرها ، ليفتح أمامنا مجالاً واسعاً لامتحان النتائج وتطويرها ، ذلك أنه قد يكون وراء هذه الظواهر قضايا إيقاعية صرف ترتبط بالنبر ومواقعه اللغوية ، لا بأمر غيبي يستحيل تحديده ، ولا بسيطرة المنطق الجاف على اللغة سيطرة مطلقة . لأوضح ما أعني ، آخذ قضية حذف (الواو) في الأفعال المضارعة التي ماضيها الثلاثي يبدأ بـ (الواو) . (الفعل معتل الفاء بالواو) . الفعل (وعد) ، مثلاً ، ينبغي أن يصرف ، إذا سيطر القياس كلية ، بالطريقة (يَوْعِد - إَوْعِد) (نزل - يَنْزِل - إنزل) . لكن العرب لم يقولوا (يَوْعِد - إَوْعِد) بل (يَعِد - عِد) .

يفسر النحاة هذه الظاهرة بأن العرب كرهوا أن تأتي (الواو) بين (ياء) وكسرة لثقلها جميعاً ، فحذفوا (الواو) . لكن هذا وصف وليس تعليلاً . ومن حق الدارس أن يسأل لماذا كره العرب ذلك ، وهل كرهوه فعلاً ثم حللوه ثم حذفوا ؟ أم أن الحذف جاء عفويًا ينبع من ظاهرة لغوية واضحة ؟

قال النحاة ، أيضاً ، إن الأمر يتعلق بالتركيب الصوتي ، وإن نطق (الياء) وبعدها (الواو) ساكنة متلوّة بكسرة لم يحلّ للعرب . ثم افترضوا أن المواضع التي حذفت فيها (الواو) رغم أنها لا تتلى بكسرة كانت في الأصل مكسورة ، مع أن دليلهم على هذا يشير إلى حذقة في الفكر وتلاعب أكثر مما يشير إلى حقيقة لغوية أو نفسية . في مثل (وَضَعَ - يَضَع - ضَع) ، قال النحويون إن (الواو) « في الأصل وقعت بين (ياء) وكسرة ، لأن الأصل يَوْضِع » . لكن فتحت العين لأجل حرف الحلق ، ولولا ذلك لم يجيء مضارع « فَعَلَ » على « يفعل » ، بفتح العين . فلما كان الفتح عارضاً لم يُعْتَدَ به وحذفت (الواو) رعيّاً للأصل « . وهذه الطريقة في التفسير لا تلقي بالاً إلى اللغة باعتبارها واقعاً فيزيائياً ، وإنما تركز على مستوى اللغة تجريدي صرف ، معتمدة

على الاستدلال المنطقي والبراعة الذهنية . فليس هناك في واقع اللغة «يوضع» إطلاقاً ، ولا نعلم كيف كان العرب ينطقون عين هذا الفعل لو كان وجد . ما لدينا هو ظاهرة واضحة : حذف (الواو) من المضارع من الشكل «يفعل» . ومن العبث أن نقبل اقتراح ابن عصفور أن العرب «التزموا في مضارع هذا النمط من الأفعال صيغة «يفعل» بكسر العين (رغم أن نظيره من الصحيح يجوز فيه «يفعل» و «يفعل» بضم العين وكسرها) .. لأنه يؤدي الى حذف (الواو) فيخف اللفظ »^٦ . فالتواء هذا التفسير واضح، ونسبته الى العرب درجة لا تصدق من الوعي الخارجي في خلق الصيغ اللغوية تجلو تصوراً آلياً للغة لا عفوية فيه . ثم إن العرب لم يكرهوا ، فيما يبدو ، الظاهرة نفسها في ألفاظ أخرى مثل (يوم) بكسر (الميم) ، ولم يكرهوا ورود (الواو) ساكنة بعد (ياء) مضمومة ، مع أن (الواو) متلوة بكسرة ، كما هو واضح في استعمالهم لـ (يَوْمِيء) .

أود الآن أن أقدم الفرضية التالية : إن سبب الحذف في المثل موضع الدراسة ، وفي نظائره ، يعود الى النبر . للنبر في الفعل (كتب - يكتب) موقع محدد هو (الكاف) ويمكن هنا النطق بالكلمة منبورة بهذه الطريقة دون ثقل . أما في الأفعال من الشكل (وعد - يعد) فإن وضع النبر على الجزء (يَو) فيها لا يتحقق في النطق دون ثقل ظاهر ، لأن النبر إيقال وضغط ، وصعوبة تحقيقها في نطق الجزء المذكور ، والفم في وضع انفتاح لنطق (الياء) مفتوحة ، صعوبة واضحة . وبشكل عفوي تجنب العربي الثقل بإسقاط (الواو) ، أو بالأحرى ، بنطق الفعل دون (واو) هكذا : (يَعِد) . ولأن الثقل مرتبط بالتركيب الصوتي وبينية الكلمة الكلية ، فإن إسقاط (الواو) ظل ظاهرة موضعية ، أي أنه لم يحدث في كل موضع ترد فيه (واو) بعد (ياء) . ومن هنا لم يحدث تغير في كلمات مثل (يَوْمِيء - يوم - يورد) . وما حصل في حالة المضارع

من (وعد) قد يكون هو مسا حصل في الأمر : (أكتب) تنبر على (الكاف) . ومحاولة نبر (أوعد) صعبة لذلك نقل العربي النبر الى العين وأسقط الواو والألف . تحليل مثل هذه الظواهر اللغوية قد يعين على فهم طبيعة النبر اللغوي ، وتحديد العوامل الفاعلة فيه . لكن ثمة عملية أعمق جذرية قد تكون أهم الطرق لفهم هذا النبر ، هي تحليل صيغ المشتق في العربية واكتناه إمكانية كون العوامل المكتسبة في كل صيغة ذات ارتباط صميمي بفاعلية النبر وتغيّر نماذجها انطلاقاً من أصل الاشتقاق . وقد أشير الى هذه الامكانية إشارة سريعة فيما سبق ، ويحسن الآن أن تجتلي أبعادها .

٤٦ - في النبر اللغوي :

النبر ، كما أوضحت الدراسة حتى الآن ، فاعلية فيزيولوجية . لكن هذه الفاعلية ليست اعتباطية ، أي انها لا تصبح مؤسساً حيويّاً لشخصية الوحدة اللغوية عن طريق الإلصاق العشوائي . إلا أن تحديد العوامل التي تؤدي الى اتخاذ الوحدة اللغوية الشكل الذي تتخذه - من حيث موقع النبر فيها - يبلغ درجة كبيرة من الصعوبة . لماذا يقع النبر من الكلمة الانكليزية (motor) مثلاً ، على المقطع الأول هكذا : (mōtor) ؟ هل لذلك علاقة بمعنى الكلمة ؟ أم انه شيء يتحدد بطبيعة التركيب الصوتي لها ؟ ثمة رأي قاطع في الأمر يطرحه ماس الذي يقول ان النبر في الانكليزية والالمانية يقع من الكلمة على المقطع الذي هو الأهم معناها^٧ . لكن هذا الرأي يصبح صعب التقبل حين تؤكد الحقيقة التالية : ثمة عدد كبير من الكلمات الانكليزية التي يمكن أن تنبر بطريقتين . الكلمة (object) ، مثلاً ، يمكن أن تنبر هكذا : (ōbject) أو هكذا (object) . وهذه الحقيقة تجعل السؤال التالي سؤالاً مهماً : هل نبع النبر في الحالة الأولى بعد تثبيت معنى الكلمة (ōbject)

واعتبارها اسماً (تعني : شيء ، جسم) وهل يصدق هذا على الحالة الثانية للكلمة ؟ وما هو العامل الذي يجعل المقطع (ob) في الحالة الأولى « أهم المقاطع لمعنى الكلمة » ؟ ويجعل المقطع (ject) في الحالة الثانية أهم المقاطع لمعناها ؟ هل هناك ارتباط بين صوت المقطع وبين المعنى الذي تعبر عنه الكلمة في كلتا الحالتين ؟ أم أن الأمر يعود الى اصطلاح (convention) بين المتحدثين في اللغة على أن يعتبروا التركيب الصوتي الأول للكلمة ، والنبر على مقطعها الأول ، ذا دلالة معينة ، ثم يعتبروا التركيب الصوتي الثاني لها ، والنبر على مقطعها الثاني ، ذا دلالة أخرى^١ ؟

الإجابة على هذه الأسئلة صعبة . ويبدو أن تأكيد ماس المطلق الواصل للهِجة يبالغ في إثبات العلاقة بين موقع النبر ودلالة المقطع المنبور على معنى الكلمة الكاملة . ولعل الأقرب الى الحقيقة أن يقال إن للنبر طبيعة اصطلاحية من جهة ، وارتباطاً بالتركيب الصوتي للكلمة من جهة أخرى^١.

٤٦ - ١ إذ تطرح الأسئلة السابقة في سياق دراسة النبر في اللغة العربية ، يظهر مصدر عون كبير على الاجابة عليها لا يتوفر الى الدرجة نفسها في الانكليزية . ومصدر العون ينبع من حقيقة أساسية للعربية هي وجود مفهوم الجذر فيها ، وتوفر تتابع صوتي أصلي له دلالة عامة ، ثم اشتقاق أبنية صوتية جديدة من هذا التتابع لكل منها دلالة أكثر تحديداً ، أو أدق تخصيصاً ، من دلالة التتابع ذاته . وجود الجذر ، إذن ، يشعر بأن الارتباط بين البنية الصوتية للكلمة العربية وبين معناها لحسي عميق . وإذا تقبل فرضية وجود النبر في العربية ، يصبح من الطبيعي أن يتوقع الباحث وجود ارتباط لحسي عميق بين البنية الصوتية للكلمة وبين النبر الواقع عليها ، ثم بين النبر وبين معنى الكلمة .

من هنا ، قد يكون طبعياً أن يصدق تقرير ماس عن العلاقة بين النبر وأهم المقاطع لمعنى الكلمة على العربية الى درجة أكبر من صدقه على

الانكليزية . ومن الشيق أن تكتنه هذه النقطة بدقة . انما ينبغي أن يشار الى أن العربية نفسها ليست مطلقة الانتظام من حيث علاقة البنية الصوتية بمعنى الكلمة ، وإن كان الانتظام فيها عالياً جداً ، ذلك أن هناك كثيراً من الكلمات التي يصعب فيها ، بل يستحيل أحياناً ، إدراك علاقة واضحة بين البنية الصوتية وبين المعنى . وأول نمط لهذه الكلمات هو النمط الذي سماه النحويون الجامد . لكن الجوامد لا تنفرد بذلك ، فثمة مشتقات لها هذه الخصيصة ، رغم أنها قد تكون كانت ، في مرحلة لغوية ما، أكثر شفافية عن العلاقة بين بنيتها وبين معناها .

هل يمكن ، إذن ، تحليل العلاقة بين البنية الصوتية للكلمة في العربية وموقع النبر فيها وبين معناها ؟ وأي نتائج يقود اليها مثل هذا التحليل ؟ هذا ما ستعنى بمناقشته الفقرة القادمة .

٤٦-٢ للجزء الثلاثي (ق ت ل) في تركيبه (قتل) دلالة ثنائية ، طرفها الأول السياق الزمني للحدث ، وطرفها الثاني الذات التي ينسب اليها الحدث . أما كنه الحدث نفسه ، أي مفهوم القتل ، فإنه يأتي الى المتلقي عبر المركبات الصوتية الثلاثة (ق ت ل) . ومن الصعب ، إن لم يكن من المستحيل ، تخصيص أحد هذه المركبات الصوتية بأنه المركب الأكثر أهمية لمعنى الكلمة . الأسلم أن يقال إن التابع الصوتي الكلي له وظيفة إشارية ، رمزية ، الى مفهوم القتل . ويبدو ان انعدام التمايز بين المركبات ، وكون التابع يؤدي وظيفته الدلالية كتلة كاملة ، يجعل تخصيص أحد المركبات بالنبر وتمييزه عن غيره ، أمراً اعتباطياً . من هنا يبدو أن الكلمة (قتل) لا تحمل نبراً محدداً ، وإنما في حالة مائعة حيث النبر طاقة كامنة لا يحققها فيزيائياً إلا السياق اللغوي التام ' . وتنسجم هذه الفرضية المقدمة في دراسة نماذج النبر حيث اقترح ان التابع (هـــــــــ) في حالة مائعة ينتظر السياق ليعطيه نبراً محدداً بأحد الشكلين (هـــــــــ) (هـــــــــ) .

الجذر الثلاثي المائع ، كما يمكن أن يسمى أي تتابع من النمط (قتل) ، هو مصدر البنى الصوتية التي سماها العرب الأشكال « الصرفية » والتي طوروا مفهوم الميزان الصرفي لوصفها . وما يعنيه هذا هو ان الجذر المائع يتشقق عن دلالات جديدة يرافق خلق كل منها حدوث تشقق في التركيب الصوتي للجذر واكتساب لفاعليات صوتية جديدة . ثمة التحام ، على صعيد البنية ، إذن ، بين التشقق والاكْتساب وبين الدلالة الجديدة للكلمة ؛ وثمة تناسب تام ، هو الذي يبرر خلق فكرة الميزان الصرفي ، بين دلالة الجذر الثلاثي ودلالة عملية التشقق والاكْتساب ، من جهة ، وبين المكونات الصوتية للجذر والفاعليات التي تدخله خلال عملية التشقق والاكْتساب ، من جهة أخرى . أي أن الفاعليات الصوتية الجديدة تصبح ، دون شك ، فاعليات رمزية دلالية . من هنا يمكن أن توصف كل من هذه الفاعليات بأنها الأكثر أهمية ، في بنية الكلمة الجديدة الناتجة ، من حيث دلالة هذه الكلمة . وبأخذ مثال بسيط تتوضح النقاط المثارة هنا : تخلق العربية من المفهوم العام (القتل) دلالة جديدة ، أو مفهوماً ذهنياً جديداً ، هو الذات التي فعلت القتل ، أو حولت المفهوم العام الى حدث خاص يتنسب الى ذات متميزة . ويرافق خلق هذا المفهوم الذهني الجديد تشقق في بنية الجذر (ق ت ل) بالطريقة (ق × ت ل) ، واكتساب فاعلية صوتية جديدة في الموضع (×) هي العنصر (ا) بالطريقة (ق ا ت ل) . ويتخذ التركيب الصوتي للكلمة الجديدة الشكل (ق ا ت ل) . وبسبب الدور الجذري الذي تلعبه الفاعلية الصوتية (ا) يمكن أن يقال إنها أكثر أهمية لمعنى الكلمة الجديدة من أي من العناصر الصوتية الأخرى . لكن الصائت القصير (— : إي) الذي يميّز العنصر (ت) في الكلمة هو ، بدوره ، ذو أهمية لمعنى الكلمة . ومن هنا يمكن أن يتوقع الباحث أن ينحصر كلا هذين العنصرين بتمييزهما عن غيرهما عن طريق إلصاق صفة ما بهما لا تمتلكها مكونات الكلمة الصوتية الأخرى . ويبدو أن وسيلة

التخصص في العربية هي إثقال فيزيولوجي للمكونين ذوي الأهمية الكبرى، حين تنطق الكلمة . هذا الإثقال الفيزيولوجي هو ما يسمى في هذا البحث (النبر) . في الكلمة (قاتل) إذن ، يمكن أن يتوقع وجود النبر على المكون (ا) ثم على المكون (ت) . ويتوقع أيضاً أن يكون النبر من درجتين تبعاً للأهمية النسبية للمكون الصوتي ، فالنبر على (ا) يكون قوياً ، والنبر على (ت) يكون خفيفاً ^{١١} .

بتطبيق أسس التحليل المتبعة هنا، يمكن أن يقترح أن النبر على الكلمة الجديدة (ق ت × ل) [حيث تحلّ الألف (ا) مكان (×) (قتال)] يقع أيضاً على الألف المكتسبة تعبيراً على الدلالة الجديدة . لكن ارتباط النبر بالمعنى ليس ارتباطاً مطلقاً ، كما أشير سابقاً ، وهو يتأثر كذلك بالتركيب الصوتي الكلي للكلمة . لذلك يقترح هنا أن النبر الثانوي يقع لا على (قـ) ، بل على النواة (ل) ، ويكون للنبر هذا النموذج (ق ت × لن) . وبالطريقة نفسها يمكن أن يحدد موقع النبر في المشتقات الأخرى ، بالشكل التالي (× تشير الى موقع النبر) .

- (PL) (٣) م ق ت × لن
- (٤) م ق ت لن
- (٥) م ق ا ت ل تن .
- (٦) م ق ا ت لن
- (٧) (م ت) ق ا ت لن
- (٨) (م س ت) ق ت لن
- (٩) م ق ت × ل تن .

ويمكن ترتيب طرق الاكتساب (الزيادة بالمصطلح الصرفي) كما يلي :

(١) الاكتساب قبل الجذر الثلاثي : (م س ت) ق ت ل
(م) ق ت ل

(٢) الاكتساب في بنية الجذر نفسه :

ق (١) ت ل
ق ت (١) ل

(٣) الاكتساب في كلا الموضعين :

(م) ق (١) ت ل
(م) ق (١) ت ل [تن (٤)] *
(م ت) ق (١) ت ل

(٤) الاكتساب قبل الجذر وبعده دون أن يكون في بنيته :

(م) ق ت ل [تن (٤)] *

وهذا في الواقع اكتساب من نوع خاص لأنه لا يرد إلا في المؤنث والتثنية والجمع .

نماذج الاكتساب هذه ، وهي تمثل الجزء الأعظم من أنماط الاكتساب في العربية لكنها لا تستغرق^{١٢} كل شيء تسمح باستنتاج النقاط التالية :

١ - ١ : حين يكون الاكتساب قبل الجذر الثلاثي يقع النبر^{١٣} على (فاء) هذا الجذر .

١ - ٢ : حين يكون الاكتساب في بنية الجذر الثلاثي يقع النبر على الجزء المكتسب .

* إلا في صيغة المؤنث والجمع والمثنى من هذه البنية ، فإن لها نبراً مغايراً . لاحظ « قاتلة » مثلاً ووقوع النبر على (التاء) (عين الفعل) .

٣ - ١ : حين يكون الاكتساب قبل الجذر وفي بنيته يقع النبر على المكتسب في البنية ، إلا في حالات محددة يكون فيها التركيب الصوتي للكلمة ذا طبيعة خاصة تفرض وقوع النبر لا على الجزء المكتسب بل على جزء أصلي هو (عين) الجذر الثلاثي .

٤ - ١ : حين يكون الاكتساب قبل الجذر وبعده ، يقع كما في الحالات المحددة من (٣ - ١) وهي حالات خاصة . لكن هذه النقاط ، كما أشير لا تستغرق كل حالات الاكتساب والنبر ، وثمة حالات عدة تشير الى وجود إمكانيات خاصة بها ، البنية [ق (ا) ت ل (ا) ت] مثلاً ، لا يقع على الألف الثانية لأنها نسبياً هي الجزء الأهم للدلالة على معنى البنية الجديدة ، وهي الجمع .

كذلك يلاحظ أن البنية [م (ف (ا) ت (ي) ح] تحمل النبر على الجزء (ي) لأنه نسبياً أهم أجزائها للدلالة على الجمع . لكن افتراض وجود هذه العلاقة الوشيعة بين المعنى والجزء الذي يقع عليه النبر ، في الحالتين الأخيرتين ، قد يكون على قدر من التعسف ، ويبدو أن وقوع النبر هنا يتحدد لا بالمعنى وإنما بالتركيب الصوتي الخاص للكلمة ، كما كانت الحال في [م (ق (ا) ت ل (ت)] .

كذلك ينبغي أن يشار الى أن بعض البنى النادرة تفرض مواقع للنبر لا تحدّها القواعد المقررة سابقاً .

فالبنية [م س ت (ف ع (ي) ل (ت)] مثلاً تفرض وجود نبرين عليها : أحدهما قد ينخضع للقاعدة (١ - ١) وقد يخرج عليها

والآخر ينبع من التركيب الصوتي للبنية [(م ش ت) ف ع (ي)
ل (ت)] . .

يبدو أن ما يحدث في (٢ - ١) يمثل النسق الأصيل في العربية .
أما ما يحدث في (١ - ١) فيشير الى أن الاكتساب قبل الجذر لا يضيف
الى الاحتمالين الممكنين في نبر الجذر، وإنما يثبت واحداً منها ويلغي الآخر .
وأما ما يحدث في (٣ - ١) ، عدا الحالة المعزولة ، فيؤكد من جديد
أن ما يكتسب قبل الجذر لا يحمل النبر ، ومن هنا فإن رقم (٤)
(م ق ت ل) لا يمكن أن تنبر تبعاً لموضع الجزء المكتسب المرتبط
بالدلالة التي تمتلكها الكلمة ، أي ال (م) لأن نبر العنصر الأول، فيما يبدو
ليس خصيصة من خصائص العربية ، خصوصاً حين يتلوه (ساكن) .
لذلك يجب تعديل النبر الموضوع على (٤) الى الشكل التالي (م ق ت ل) ،
وبهذا تنسجم مطلقاً مع الحالة الأولى في (١ - ١) .

٤٦-٣ ومن الشيق استقصاء علاقة النبر بالبنى الصوتية كلها في العربية
من خلال الدور الدلالي لهذه البنى . وسيتابع هذا الكاتب محاولاته لفهم
هذه العلاقة في دراسات قادمة . أما الآن فيبدو أن التركيز على فهم
علاقة النبر بالبنى الصوتية من حيث تركيبها النوي - دون تحليل للدلالة -
عمل أكثر إلحاحاً لأنه يرتبط بالنبر الشعري بصورة أعمق مباشرة . وستقدم
فرضية أولى في طبيعة النبر اللغوي النابع من التركيب النوي للكلمات ،
تتخذ شكلاً مبسطاً، ثم تفصل في تحليل النبر الواقع على الوحدات الإيقاعية
في الشعر العربي ، باعتبارها تتابعات نوية ما يصدق عليها يصدق على
الكلمات العربية المفردة ذاتها بنسبة عالية جداً ، إن لم يكن إطلاقاً .

• الرمز (x) يعني إمكان وقوع النبر على الجزء المعين أو على جزء آخر يحمل بدوره الرمز (x) .

٤٧ - قانون النبر اللغوي :

الكلمات التي تتألف من نواة واحدة (هـ) أو (هـ-هـ) لا تحمل نبراً محدداً وهي مفردة . والكلمات التي تتألف من النواة (هـ-هـ-هـ) يمكن أن تنبر بإحدى الطريقتين: (هـ-هـ-هـ) (هـ-هـ-هـ) . أما الكلمات التي تتألف من اجتماع نواتين من النوى الثلاث ، فإنها تنبر على أساس من طبيعة النواة الأخيرة فيها :

- ١- إذا انتهت الكلمة بالنواة (هـ) أو بالنواة (هـ-هـ) فإن النبر القوي يقع على الجزء السابق لهاتين النواتين مباشرة .
- ٢- إذا انتهت الكلمة بالنواة (هـ-هـ-هـ) فإن النبر يقع على الجزء السابق للتتابع (هـ-هـ) مباشرة ، أي على المتحرك الأول في النواة (هـ-هـ-هـ) .

ومن الواضح أن (١) و (٢) يمكن أن يصاغاً في قانون واحد .

- ٣- إذا انتهت الكلمة بالتتابع (هـ-هـ) أو (هـ-هـ-هـ) أو (هـ-هـ-هـ-هـ) يمكن اعتبار الجزء (هـ-هـ) حالة خاصة من حالات (هـ-هـ-هـ) كأنما كانت الكلمة تنتهي بـ (هـ) ثم سكن المحرك الأخير فيها فأصبحت نهايتها (هـ-هـ) . بهذا الشكل تنبر الكلمة التي تنتهي بأي من التتابعات (هـ-هـ) (هـ-هـ-هـ) (هـ-هـ-هـ-هـ) ، على أساس القانون (١) ، على الجزء (هـ-هـ) . ثمة قضية أكثر تعقيداً هي قضية الكلمات التي تتألف من اجتماع النوى الثلاث . وهي قليلة في العربية لكنها تتطلب دراسة دقيقة ، ومن الشيق أن الخليل أهل مثل هذه الكلمات ولم يعتبر صيغها أبنية مستقلة تستحق أن توصف عن طريق تفعيلات متميزة ، وإنما اعتبرها تحولات عن الصيغ السباعية التي اتخذها أساساً لعمله ووصفها عن طريق تجزيئها واعتبارها تشغل حيزين من تفعيلتين .

الكلمة ، (متباعدان) مثل على هذا النمط ، وهي تتألف من اجتماع النوى الثلاث (على افتراض اشباع النون)
 (— — — ه — ه) . ويصعب تحديد طبيعة النبر في هذه
 الكلمة الآن ، وما يقال هنا اقتراح مبدئي لا يُدعى له الصحة
 المطلقة . يبدو أن النبر في مثل (— — — ه — ه) له
 النموذج : (— — — ه — ه) أي أن في الكلمة نبرين
 قوين متعاقبين .

ثمة صيغ أخرى تتألف من تبادل النوى الثلاث ، أو من تبادل نواتين،
 مع تكرار إحداهما أكثر من مرة . في الصيغ التي ترد فيها (— ه) أكثر
 من مرتين ، يبدو أن الكلمة تحمل نبرين قوين ، وفي الصيغ التي ترد
 فيها (— ه) مرتين يبدو أن الكلمة يمكن أن تحمل نبرين قوين كذلك.
 لكن هذا الحكم لن يعطى صفة عامة ، وستناقش كل صيغة في سياقها
 حينما ترد ، بدلاً من أن تحصر كل هذه الصيغ الآن ويحدد النبر الواقع
 عليها مسبقاً . إلا أن من المفيد الإشارة إلى أن الصيغ التي تتألف من
 حدوث (— — — ه) مرتين ، مثل (متقاربة) ينطبق عليها القانون (٢).
 أما الصيغ التي تتألف من تكرار (— — — ه) بالإضافة إلى نواة ثانية
 (— ه) فيبدو أنها تحمل نبرين قوين [تماماً كالصيغ التي تتألف من
 (— — — ه — ه)] وقد يكون نموذج نبرها : (— — — ه — ه)

غير أن ثمة قراءة أخرى تبدو طبيعية هي التي توفر نموذج النبر
 (— — — ه — ه) . الكلمة (متناسقتان) مثل واضح لهذه الصيغ.

٢ — دراسة في الأنساق

٤٨ — ثمة سؤال أساسي : كيف تتحدد مواضع النبر في الشعر

خصوصاً النبر الذي لا تفرضه اللغة ذاتها (أي النبر الذي يقع على الوحدة الصوتية وهي مفردة) ؟

من الشيق في هذا السياق الإشارة الى نظام إيقاعي آخر يعتمد على النبر ، هو نظام الشعر الانكليزي وطبيعة العلاقة فيه بين النبر والكم .

ينبع إيقاع الشعر الانكليزي من النبر الواقع على الكلمات ، لكن النبر اللغوي بحد ذاته لا يكفي لخلق انتظام إيقاعي تام . لذلك يلجأ الشعر الى وضع النبر على مقاطع لا تحمل النبر في الكلام العادي ، أو يحول نبراً خفيفاً الى نبر قوي ، أو يهمل نبراً خفيفاً . وتحدد هذا التعامل مع اللغة الرغبة في خلق اتساق يمكن أن يسمى خارجياً ، وتكييف التتابعات اللغوية بحيث تملأ قالب الخارجي الذي يسمى «metre» . وستفصل هذه النقطة في فقرة (٤٨ - ٣) .

ثمة سؤال أساسي آخر : هل يخلق نموذج النبر الشعري بصورة اعتباطية؟ أي هل يوفر النبر القالبي - تقريباً له عن النبر اللغوي المفروض فرضاً - بحرية مطلقة ، أم أن توفيره يتحدد بطبيعة المقاطع الصوتية وخصائصها الكمية؟ يوضح هذا السؤال المثال التالي في بيت وردزورت (Wordsworth)

«I wondered lonely as a cloud»

ثمة كلمتان فقط تحملان نبراً طبيعياً مفروضاً هما (wondered) و (lonely) والنبر عليهما له النموذج ($\sim \rightarrow x$) . لكن وجود هذا النموذج في الكلمتين لا يكفي بحد ذاته لخلق نسق إيقاعي منتظم . لا بد إذن من توفير النبر القالبي للبحر الأيامي (iambic) (يتحدد ذلك في سياق القصيدة الكلي) ، وهذا النبر القالبي ينبغي أن يخلق النموذج :

($\sim \rightarrow x / \sim x / \sim x / \sim x$)

على هذا الأساس ينبغي أن تنبر (I) نبراً خفيفاً فيشكل النسق :
(~ x ~ x ~) على الكلمات : « I wondered lonely » .

ولمتابعة تكوين النسق ينبغي أن تنبر الكلمة (as) نبراً قوياً ،
والأداة (a) نبراً خفيفاً والكلمة (cloud) نبراً قوياً . وبذلك يتشكل النسق
النام : (~ x / ~ x / ~ x / ~ x) = (iambic) .

يسأل الآن : في عملية توفير النبر القالبي ، هل لدينا حرية مطلقة في
نبر المقطع بالطريقة التي تحقق رغبتنا في خلق نسق معين ؟

في البيت المناقش تبدو هذه الحرية مطلقة ، إذ نختار وضع نبر خفيف
على مقطع مثل (I) ونبر قوي على (as) ونبر خفيف على (a) ونبر
قوي على (cloud) دون أن يعيق اختيارنا أي خصائص كمية لهذه المقاطع.
لكننا ينبغي أن نلاحظ أن هذه المقاطع بطبيعتها عائمة لا تحمل نبراً محدداً
وانها تختلف كمياً ، إلا أن اختيار نبر معين عليها يؤدي الى تحديد كمها
بشكل واضح : (I) و (a) يعتبران قصيرين الآن ، و (as)
و (cloud) طويلين . أي أن النبر ، هنا ، يحدد كم المقطع تحديداً نهائياً .

ماذا يحدث حين يكون للمقطع كم ثابت ؟ وحين يكون النبر على
المقطع طبيعياً مفروضاً لغوياً ؟ هل تكون حريتنا في التعامل معه مطلقة ؟

للإجابة على هذا السؤال ، نفترض أننا نرغب في خلق النسق الإيقاعي
(~ x ~) في البيت المناقش . المقطع (I) عائم ، لذلك يمكن وضع نبر

قوي عليه بسهولة زائدة . لكن المقطع التالي (won) في الكلمة (wondered)
يحمل نبراً قوياً لغوياً . بينما ينبغي الآن أن ينبر نبراً خفيفاً لتحقيق النسق
(~ x ~) . ويقود ذلك الى قلب النبر الخفيف على المقطع (dered) قوياً ،

والنبر القوي على المقطع (lone) خفيفاً ، والنبر الخفيف على المقطع (ly)
قوياً . وفي كل ذلك يحدث تغيير لكم المقطع القصير المتغير نبره . أما
المقطع الطويل ذو النبر القوي فإنه يقاوم التغير الى مقطع قصير ، وفي

الواقع انه يقاوم تحول نبره الى نبر خفيف لأن ذلك يخلق قراءة مفتعلة ، في حين أن المبدأ الأساسي في إيقاع الشعر الانكليزي هو طبيعة النبر ، أي كون النبر الشعري صورة لنبر الكلام العادي الى أقصى درجة ممكنة .

من هذا المثل البسيط ، يمكن أن تدرك العلاقة الوثيقة بين النبر والكم في إيقاع الشعر الانكليزي . فليس من الصحيح أن هذا الإيقاع لا يحسب حساباً للكم وأن قيامه على النبر مطلق ومستقل عن الكم .

بهذا الشكل يتأكد تلاحم الكم والنبر في الإيقاع الشعري : الكم بشكل عام ، كتلة حركية لا تخلق إيقاعاً وتحتاج الى النبر ليعطيها طبيعتها الحيوية ، وتركيبها الموسيقي في حقول موسيقية لها خصائصها المنفردة . والنبر ، عنصر الحيوية في الإيقاع ، لا يأتي اعتباطاً ، ورغم الحرية الكبيرة في تحديد مواقعها فإنه : جديراً ، يرتبط بكم الكتلة الحركية لارتباطه بالتتابع الأفقي لنواها المؤسسة . بكلمات أخرى ، النبر يقع على كتلة كمية ، ويؤدي دوره الموسيقي عن طريق تنظيم هذه الكتلة وتشكيلها في عبارات موسيقية . الإيقاع إذن هو تفاعل للنبر والكم ، على اختلاف في الدرجة بين لغة وأخرى . وسأظهر فيما يلي أن العربية تجسد ذروة للتوحد بين هذين العاملين لخلق الحيوية الإيقاعية المميزة للشعر العربي .

٤٨ - ١ أظهرت التجربة البسيطة على بيت ووردزورث انه في الشعر المبني على النبر لا يلغى دور الكم إلغاءً مطلقاً وإنما تظل العلاقة بين الكم والنبر علاقة عضوية حيمة. والدارسون الانكليزيون هذه الحقيقة ويؤكدون أهميتها ، بل ان أحدهم يقول إن كل بيت في الشعر الانكليزي ، تقريباً ، يمكن أن يقطع على أساس المزدوجة قصير - طويل^{١٤} . ما معنى أن يقوم الشعر على النبر إذن ؟

الفهم الذي تتبناه هذه الدراسة هو التالي : يتحدد إيقاع كتلة حركية ما في الشعر بالمواقع التي يقع النبر عليها : بالنموذج النبري الناتج في الكتلة

كلها باعتبار التابع الأفقي للوحدات الصوتية المنبورة وعلاقتها بالوحدات المنبورة نبراً خفيفاً أو غير المنبورة إطلاقاً . والقاعسل الأساسي في تحديد مواقع النبر هو فاعل نووي ينبع من طبيعة التركيب الصوتي للكلمات المستخدمة في الشعر . لكن ثمة درجة من الحرية تختلف من لغة لأخرى في تحديد مواقع النبر تنبع من عوامل دلالية أو لغوية أو من طبيعة العلاقات الناتجة من تركيب الوحدات اللغوية في تتابعات أفقية معينة . أي أن نموذج النبر ينبع من :

أ - النبر المفروض على الكلمات المفردة في اللغة .

ب - النبر التابع من علاقات الكلمات ، حين تتركب في نظام معين ، عن طريق فاعلية تعديلية أساسية ترتبط بالوعسي واختيار نسق إيقاعي ذي طبيعة متميزة .

يمكن أن يقال إذن : إن النبر الشعري يمتلك خصيصتين : الأولى آلية (ميكانيكية) مفروضة بطبيعة الكلمات اللغوية وتركيبها الصوتي ، والثانية (حيوية) تنبع من علاقات الكلمات والدلالة المعنوية والتجربة الشعرية المتكاملة .

قد يوحي ما يقال بأن النبر الشعري لا يمكن أن يحدد بطريقة نظرية دقيقة تكشف نماذجه مسبقاً على أساس من الوزن نفسه . وهذا الاستنتاج صحيح الى درجة كبيرة ، لكنه نسبي في انطباقه على اللغات المختلفة . ثمة لغات ، كالعربية ، تنحف فيها درجة اللامحدودية أعلى . وتمثل إمكانية تغير طبيعة النبر ومواقعه في الشعر الانكليزي ، وصعوبة تحديد القدم (foot) في كثير من الأمثلة ، الظاهرة المشار إليها تمثيلاً جيداً .

في القصيدة التالية لألكساندر بوب (Pope) نجد التغيرات المشار إليها بعلامات النبر (القدم الأساسية iambic) .

«Not with more glories, in the ethereal plain
The sun first rises o'er the purpled main,
Than, issuing forth, the rival of his beams
Launched on the bosom of the silver Thames»

ويلاحظ هنا أن تحديد طبيعة القدم عملية معقدة ونسبة البيت الى بحر دون آخر أمر صعب جداً. وهذا اعتراض على نظام الشعر المنبوروجيه^{١٩}.

٤٨ - ٢ هل تتوفر الخصائص المناقشة أعلاه في الشعر العربي ؟

يبدو لي أن الدراسة الأولية للنبر في هذا الشعر تسمح بالقول بأن الشعر العربي القديم بعد استقراره النسيبي لا يسمح بهذه الدرجة من الحرية في تغيير تركيب الوحدات المتجاوبة إيقاعياً ، بل نجد في هذا الشعر أن احتفاظ الوحدة الإيقاعية بالماذج النبرية عليها شرط أساسي لكي يقبل تجاوبها مع وحدة إيقاعية أخرى في موضع مناظر لها ، وأن العربية تضحى بالكم غالباً ، لكنها لا تضحى بالنبر، كما ستحاول فقرة (٥٨) أن تظهر . لكن قبل الانتقال إلى هذا الجانب المهم من النبر ، ينبغي أن تفصل العلاقة بين النبر اللغوي والنبر الشعري ، وتناقش الخصائص المميزة لكل منهما ، وطريقة تأثيرها في خلق الإيقاع الشعري .

٤٨ - ٣ يقترح ما سبق (فقرة ٤٦ - ٢) أن النبر في العربية يتحدد بعاملين : ١ - الوظيفة الدلالية للعناصر المكتسبة في الكلمة . ٢ - التركيب النوي أو البنية الصوتية للكلمة الناتجة باعتبارها ذاتاً مستقلة موجودة وجوداً فيزيائياً كاملاً . ويبدو أن تأثير هذين العاملين ليس على الدرجة نفسها من القوة في كل كلمة عربية ، وأن النبر النهائي المتحقق هو حصيلة تفاعل تأثيرهما على الكلمة . وهذه نقطة تستحق دراسة أعمق ، لكن السياق الحالي ليس مجالها الأفضل .

النبر النهائي الذي تحمله الكلمة العربية نبر انعزالي ، أي أنه جزء من التركيب الطبيعي ، من شخصية الكلمة ، وهي مفردة لم تدخل بعد في سياق لغوي ذي دلالة أعم ، تعبيرية . ويجدر هنا أن يشار إلى أن الكلمة المفردة التي تتألف من تركيب النوى (هـ -) (هـ - -) (هـ - - -) تكتسب صلابة داخلية بارزة ، بحيث أن التلاعب بنبرها الانعزالي يصبح شبه مستحيل . وحتى الكلمات التي لها الشكل (هـ -) (هـ - -) (هـ - - -) تظهر ميلاً إلى اكتساب طبيعة دون أخرى وهي منعزلة . الكلمة من الشكل (هـ - - -) مثلاً ، تميل إلى اكتساب نبر من الشكل (هـ - - -) رغم أنها في حالة مائة تنتظر السياق اللغوي - الدلالي ليمنحها نبرها النهائي المميز . ويبدو أن النبر المبدئي على مثل هذه الكلمة نتيجة لفاعلية البنية الصوتية لها ، دون فاعلية العامل الدلالي فيها . لكن كل كلمة في اللغة تتعرض لمؤثرات أخرى ، تحدد دورها النهائي في التعبير والتوصيل ، عبر التفاعل بين دلالة الكلمة والسياق الكلي . الكلمة هنا فاعلية بنيوية ، وهي بهذا يمكن أن تكتسب تأكيداً خاصاً يتخذ شكل نبر يمكن أن يسمى « النبر التركيبي » أو « النبر البنيوي » .

ثمة نوعان للنبر ، إذن : النبر الانعزالي ، والنبر البنيوي . ولكل دوره الجذري في الإيقاع الشعري . في العربية يلعب النبر البنيوي دوراً أقل بروزاً من دوره في الانكليزية . وهذه النقطة من الأهمية بحيث أن إغفالها يقود إلى إساءة فهم دور النبر في إيقاع الشعرين الانكليزي والعربي . والسبب وراءها فيما يبدو ، هو أن العربية تلجأ إلى طرق بنيوية في تأكيد الكلمة وتخصيص دورها الدلالي ، بتغيير التركيب (syntax) الكلي للتعبير ، لتوفر مدى أبعد من الحرية في التعامل مع المكونات اللغوية على صعيد البنية فيها . أما الانكليزية فإن مدى الحرية فيها أضيق ، ولطرق التعبير فيها صيغ تكاد تكون نهائية التشكل ، قلبية ؛ ولذلك يبرز دور النبر البنيوي فيها وسيلة للتأكيد والتخصيص بحدّة . يوضح ما يقال هنا تحليل

العلاقة التركيبية البسيطة : (فعل - فاعل - مفعول به) في كلا اللغتين .
في العربية يتحقق تزامن مطلق بين البنية العميقة ، على مستوى الدلالة ،
وبين البنية اللغوية السطحية ، على مستوى الصياغة ، في استخدام العلاقة
المذكورة (أو بلورتها) . يمكن مثلاً أن نقول :

- م - « أكل زيد التفاحة » / ولم يشربها .
- ن - « التفاحة أكل زيد » / لا الرغيف .
- ك - « زيد أكل التفاحة » / لا عمرو .

أما في الانكليزية فإن العلاقة (فعل - فاعل - مفعول به) صيغة
شبه نهائية تستعمل في الحالات الثلاث ، وتحقق في تحقيق التزامن بين
الفاعل النحوي والفاعل النفسي . هذه الصيغة هي : «Zayd ate the apple»
ورغم إمكانية اللجوء الى صيغة المبني للمجهول ، فإن مدى الحرية في
التعبير عن المستويات الثلاثة للمعنى ضيق . ومن أجل تأكيد مستوى دون
آخر تلجأ الانكليزية الى إبراز النبر البنيوي بالشكل التالي :

Ma- «Zayd ate the apple.»

Na- «Zayd ate the apple.»

Ka- «Zayd ate the apple.»

لكن الحقيقة المهمة هي أن النبر البنيوي لا يغير طبيعة النبر الانعزالي
حين يحدث ، فالكلمة تحتفظ بنبرها الانعزالي في الموضع نفسه ، أي على
المقطع نفسه ، ويأتي النبر البنيوي ليؤكد هذا النبر ثم يوسع مجال التأكيد
ليشمل الكلمة كلها .

ومن الواضح أن ما يحدث في الانكليزية يمكن أن يحدث في العربية الى
الدرجة نفسها من الكمال . لكن ضعف تحسُّسنا له نابع من ضعف الحاجة

اليه ، لأن التركيب نفسه (syntax) يقوم بالوظيفة التوصيلية التي يستخدم النبر البنيوي لتحقيقها . ولقد وعى الدارسون العرب هذه الحقيقة بجلاء ، ابتداء من الخليل بن أحمد وسيبويه ، ثم حوّل عبد القاهر الجرجاني دراستها الى فرع جديد من فروع الدراسة اللغوية — التوصيلية، وطوّرها تطويراً مدهشاً حين قام بتحليل مجموعة الظواهر التي شكلت ما سمي بعده « علم المعاني » تحليلاً متقصياً متعمقاً . ومن الشيق أن الجرجاني فعل ذلك قبل المدارس اللغوية الحديثة في دراسة الـ (syntax) بقرون عشرة تقريباً. ويبدو لهذا الكاتب أن دراسات تشومسكي (Chomsky) في النبر المتدرج في الانكليزية^{١٦} تقوم على الأسس ذاتها التي قامت عليها دراسة الجرجاني للمعاني والنظم ، وإن عبّر كل منهما عن نتائجه ومنطلقاته عن طريق مصطلحات ومعطيات خاصة مختلفة .

٤٨ — ٤ في الدراسة الحالية ، حين يستخدم المصطلح « النبر اللغوي » يقصد به النبر الانعزالي المناقش هنا . أما النبر البنيوي فإن دوره في الإيقاع من التعقيد بحيث يصعب تحديده الآن واستقراء النماذج التي يشكلها وامتحان إمكانية إقامة نظام إيقاعي للشعر العربي على أساسها . لذلك لن يناقش الآن ، وستؤجل دراسته الى مجال آخر .

بالإضافة الى هذين النوعين من النبر ، ثمة نوع ثالث يسمى في هذا البحث « النبر الشعري » . وهذا النبر ينبع لا من نبر الكلمة المفردة ، ولا من بنيتها الصوتية ، وإنما من التفاعل بين الكلمات المستخدمة في تعبير شعري على مستوى مختلف تماماً هو مستوى التتابعات النووية الأفقية التي تنشأ من إدخال الكلمات في علاقات تركيبية . أي أن النبر الشعري يمكن أن يتحد بالنبر اللغوي حين تشكل الكلمة المفردة وحدة إيقاعية كاملة ، كما يمكن أن يفرق عنه . النبر الشعري ينتقل ويفرض نفسه على التشكل الإيقاعي حين تتداخل كلمتان أو أكثر لخلق وحدة إيقاعية . فهو إذن

يتحرك على مستوى التشكل الإيقاعي التام ، لا على مستوى الكلمة المفردة ، وهو ينبع من التركيب النووي للتتابعات بصورتها المجردة ، ويمكن لذلك ، أن يسمى « النبر المجرد » أو « النبر القالي » ، كما سمّته فقرة سابقة (عد فقرة ٤٨) . وينبغي أن يظل التمايز بين النبر الانعزالي والنبر المجرد قائماً في الذهن ليتجنب الخلط والوقوع في أخطاء فادحة في دراسة النبر ودوره في الإيقاع الشعري . فكل من النبرين دوره الجذري في الإيقاع ، ولكل طبيعته المتميزة وخصائصه الفريدة .

النبر المجرد هو الفاعلية الجذرية في خلق الانتظام والتناسق وإعطاء الوحدات شخصيتها الإيقاعية . وهو النبر الذي يحدد أطر التجاوب الإيقاعي ، ويقيم التعادل بين وحدة وأخرى ، ويخلق ، في النهاية ، شخصية التشكل الإيقاعي ونمطه .

والنبر اللغوي نبر متداخل : بمعنى أنه مع النبر البنيوي يفعل عبر الحدود التي يقيمها النبر المجرد . وفاعليتها ليست فاعلية تنظيمية ، وإنما فاعلية تعبيرية ترتبط بالمعنى والتجربة النفسية الانفعالية والتعبير اللغوي . وعلى أساسها يصعب تحديد الوحدات الإيقاعية والتشكل الإيقاعي .

والنبر اللغوي ، جذرياً ، يغلب أن يماكن مع النبر الشعري بسبب من طبيعة عملية الخلق الشعري ومحاولة انتقاء الكلمات التي لها خصائص إيقاعية معينة . لكن تماكن النبرين نسبي ، ومن التماكن والافتراق يخلق مستوى آخر عميق للفعل الشعري : هو مستوى التوتر والانسجام . ومن هنا نكتسب القصيدة شخصيتها الإيقاعية النهائية ، وتتميز قصيدة عن أخرى تنتسب إلى البحر نفسه ، كما يتميز بيت عن بيت آخر . البيت :

(ABU1) « غير مجد في ملتي واعتقادي نوح باكٍ ولا ترنم شاد »

يختلف جذرياً عن البيت :

(ABU2) « وشبيه صوت النعي اذا قيس بصوت البشير في كل ناد » .

وعن البيت :

ABU3 (« أبكت^{*} تلكم الحمامة أم غنت على فرع غصنها المياد^{١٧} » .

لأن تفاعل النبرين في كل بيت يتحرك باتجاهات مغايرة لتفاعلها في البيت الآخر .

٤٨ - ٥ هكذا يختلف إيقاع الشعر العربي عن الشعر الانكليزي ، مثلاً ، في أن الأول أكثر تعقيداً وأكثر تحقيقاً لشروط الموسيقى، وبالتالي أكثر صوتية ، من الثاني . لكن الفرق الجوهرى هو أن الشعر الانكليزي يحاول أن يجعل من النبر اللغوي فاعلية تنظيم وتحديد للوحدات الإيقاعية نفسها . ويتم هذا بخلق أعلى درجة ممكنة من التماكن بين النبرين اللغوي والشعري ، عن طريق اختيار الكلمات التي تحمل النبر اللغوي في مواضع معينة ، ثم القيام بعملية تسوية نهائية ، يعطى فيها نبر مطلوب لكلمات لا تحمل النبر ، وتحدث ترقية وإبطاء ومسح عام تسطيحي للتواءات .

أما الشعر العربي فإنه يحقق الانتظام ، ويحدد الوحدات ، بالاعتماد على التتابعات الحركية وموضع النواة (- - ه) ، ثم يخلق التجاوب الإيقاعي على هذا الأساس وعلى أساس من نماذج النبر التي تنتج . ويظل دور النبر اللغوي والبنىوي دوراً تعبيرياً انفعالياً لا شكلياً آلياً ، بمعنى انه يتحرك على مستوى الدلالة والأبعاد النفسية والتعبيرية للعمل الفني ، ولا تجري محاولات صارمة لاختضاع النبر اللغوي نفسه لقوالب خارجية ينبغي أن يملأها لكي يتحقق الانتظام الإيقاعي . من هنا التنوع الغني في نماذج النبر اللغوي في أبيات القصيدة العربية الواحدة . ومن هنا ، أيضاً ، اقتراب الأسس النظرية للإيقاع الشعري في العربية من النظرية الموسيقية . فكلاهما يحقق التعادل عن طريق مقاييس موسيقية مستقلة عن النبر ، ثم تأتي

* النبر ، هنا ، يعني النبر اللغوي ، في الشعر .

النقرة البارزة لتخلق الطبيعة الإيقاعية للتشكل الوزني .

ولأن الشعر الانكليزي ينشئ انتظامه من مواقع النبر اللغوي، لا يمكن أن يكون انتظاماً مطلقاً ، وإلا تحول إلى عمل ميكانيكي صرف لاختيار الكلمات التي يقع عليها نبر محدد في تتابع محدد . ومن هنا ، فيما أعتقد ، يرفض المتلقي الانكليزي الانتظام المطلق ويعده عيباً . ومن هنا ، أيضاً ، تندر في الشعر الانكليزي إيقاعات معينة لأن اللغة لا توفر عدداً كبيراً من الكلمات تتوفر فيها الشروط المطلوبة^{١٨} . أما الشعر العربي فإنه يستطيع أن يتسع لتشكلات أكثر لأن توفر نبر لغوي معين على الكلمة المفردة فيه ليس شرطاً مطلقاً لصلاحية الكلمة لأن تلعب دوراً في تشكيل الإيقاع . من هنا ، أيضاً ، يكثر الخروج من الشعر الانكليزي على الانتظام في البيت الواحد (لأن نموذج النبر ، كما قيل ، يُقرَض إلى حد كبير بالنبر الواقع على الكلمات المفردة ، ورغم إمكانية التعديل ، يظل مدى التعديل محدوداً) . ثم إن نسبة الكلمات التي لا تحمل نبراً في الانكليزية عالية ، ولذلك ترتفع نسبة الأبيات السائبة التي يمكن أن تنتسب إلى بحرین ، تبعاً للنبر الذي نختار أن نضعه على الكلمات السائبة . ومن هنا فالشعر الانكليزي أقل انتظاماً ، ويسهل فيه الخروج من الإيقاع المنتظم إلى اللانظام ، وبالتالي يمكن أن يقرب من إيقاع لغة النثر . ويبدو أن نسبة الكلمات السائبة في الانكليزية مصدر حرية كبيرة ومصدر لبس إيقاعي في الوقت نفسه .

وبالمقارنة ، فإن الشعر العربي أكثر انضباطاً ، لأن ثمة ضوابط فيه لتحقيق الانتظام هي: التتابعات النووية التي تشكل مادة الوحدات الإيقاعية، ثم النبر المجرد الذي يمنح هذه الوحدات شخصيات متميزة التي لا تستطيع أن تخرج منها إلى شخصيات أخرى ، ثم كون الاعتماد على النبر اللغوي نسبياً لا مطلقاً ، وعدم اتخاذه أساساً لتخلق الانتظام .

هكذا ينبغي أن تدرس العلاقة بين النبرين المجرد واللغوي، وتقدم أمثلة على دلالات التقائهما وافتراقهما ، قبل أن تكتنه أبعاد دور النبر في العمل الفني ، وفي الفقرات التالية تفصيل لهذه العلاقة ومحاولة لجلائها .

٣ - دراسة في التوتر والانسجام

٤٩ - تمثل القواعد المقررة للنبر سابقاً ما يحدث في البيت الشعري حين يرد تتابع صوتي معين . والتتابع هنا قد يشكل كلمة واحدة ، وقد يكون تداخلاً بين كلمتين أو أكثر . من هنا فإن القواعد المقررة للنبر تصدق إطلاقاً على كلمات اللغة ، أي أن قواعد النبر الشعري هي أيضاً قواعد للنبر اللغوي . وهذه خصيصة جذرية الأهمية في اللغة العربية ، وهي تتبع ، فيما يبدو ، من حقيقة بسيطة لكنها أساسية : هي أن لكل عنصر صوتي في العربية قيمة في إعطاء الكلمة صيغتها الوزنية ، وبالتالي في إعطاء الشكل الشعري صيغته الإيقاعية .

تؤكد هذه الحقيقة أنه من الممكن خلق نظام إيقاعي يقوم على تنظيم مواقع النبر على الكلمات المفردة في اللغة في أنساق تحقق انتظاماً معيناً ، يمكن تسميته تشكلاً إيقاعياً أو بحراً . وفي الواقع أن شرطاً كالتالي :

« فؤادي رميت وعقلي سبيت »^{١٩}

بشكل نمطاً إيقاعياً متميزاً ، هو البحر المتقارب ، بتنظيم النبر الواقع على كل كلمة من الكلمات الأربع في نسق له الشكل التالي :

←
/ ~ x / ~ x / ~ x / ~ x /

تقع كل (x) فيه على (— —) [أو الجزء (— —) من

(— — — ه) [وكل (~) على (— ه)] أو الجزء ($\frac{P}{P}$) من (— — — ه) [. النبر اللغوي الموجود على مفردات اللغة يشكل ، إذن ، مادة ممتازة لخلق الأنساق الإيقاعية . لكن الاكتفاء بهذا النبر ، عملياً ، مستحيل ، ويقود في الواقع الى استخدام كلمات من تركيب معين دائماً ، ويحيل عملية الخلق الشعري الى اصطيات آلي لنوع محدد من الكلمات . ومثل هذا الاصطيات ليس آلياً فقط ، ولكنه ، كذلك ، منهك دون شك ، ويقيد حرية الشاعر . ثم انه يميل الى خلق رتبة من نوع جديد ، لكنها لا تقل عن الرتبة النابعة من الإيقاع الكمي الخالص إملالاً للمتلقي . ويمكن أن يُدرك ، لذلك ، انه ليس هناك شعر يحقق انتظاماً كاملاً باستغلال النبر اللغوي الذي يتوفر في المادة الخام للخلق الفني : المفردات ، فقط . ولا بد للشاعر أن يتجاوز ما توفره اللغة بشكل آلي ، ليعتمد في خلق إيقاعاته الفردية على حسه بالتجاوب الداخلي بين عالم التجربة الشعرية وبين المكونات اللغوية — الصوتية والفكرية — لها . وهكذا يتعامل الشاعر مع اللغة تعاملاً فردياً خاصاً ، ضمن حدود تفرضها القوالب الخارجية للتشكلات الإيقاعية التي تبنى بمعزل عن الكلمات المفردة والنبر المتوفر عليها . فالشاعر ، إذن ، يتحرك بين قطبين ، مجيلاً تجربته الفنية في سياق من التوتر الدائم الذي يغني أبعادها الفكرية والانفعالية . وينشأ التوتر من كون كلمات اللغة ، بشكل عام ، تحمل نبرها الخاص بها ، ومن محاولة الشاعر تحقيق نسق إيقاعي خارجي عن طريق استخدام هذه الكلمات . فتداخل الكلمات ، واستخدام جزئين من كلمتين متتاليتين لخلق وحدة إيقاعية معينة ، يكون نسقاً نبرياً جديداً ينفصل عن كلا الكلمتين ، وينشأ بينه وبين النبر الموجود عليها التوتر الغني المشار اليه . والشاعر الفنان يستطيع استغلال هذا التوتر بعمق وتحويله الى فاعلية ذات أبعاد رائعة ٢٠ .

لكن تحقيق النسق الإيقاعي الخارجي لا يتم بهذا الشكل بسهولة . ذلك أن الوحدات اللغوية لا تتساوى من حيث حملها للنبر . لقد أشارت هذه الدراسة إلى أن النواتين (هـ - هـ) (هـ - هـ) عاثمتان ، من حيث درجة النبر الذي تحملانه ، أي أن الكلمات التي لها الشكل :

[(هـ - هـ) : (في) ، (عن) ، (ما)] أو [(هـ - هـ) : (على) ، (إلى) ، (مضى)] لا تحمل نبراً محدداً في وجودها القساموسي الصرف خارج تركيب شعري^{١١} . كما أن الكلمات من الشكل : [(هـ - هـ - هـ) : (كُتِبَ) ، (بَلَدٌ) ، (وَلَدٌ)] هي أيضاً عاثمة نسيباً ، تنتظر السياق الشعري قبل أن تكتسب نبراً محدداً .

هذه الخصائص اللغوية تشير إلى حقيقة مهمة : هي أن تشكيل نسق إيقاعي معين . قد يفرض على الشاعر أن يبرز نبراً خفيفاً على كلمة ما محولاً إياه إلى نبر قوي ، أو أن يمنح كلمة نبراً عاثمة محدداً قوياً أو خفيفاً ، (أو أن يحيل نبراً قوياً إلى نبر خافت خفيف ؟) ، أو أن يلغي نبراً محدداً إلغاءً نهائياً فلا يسمح له بالبروز في التشكل الإيقاعي . وهذا ملمح أصيل للإيقاع في اللغات التي تقوم أنظمتها الإيقاعية على النبر . ولعل أوضح مثل يمكن أن يناقش هنا أن يكون إيقاع الشعر الانكليزي^{١٢} الذي نوقش فيما سبق ، وستجدي مناقشته بتفصيل أكبر في السياق الحالي .

٤٩ - ١ ينبع إيقاع الشعر الانكليزي من النبر الواقع على الكلمات كما تستعمل في اللغة ، خارج المجال الشعري . وينبغي أن يؤكد هنا أيضاً أن الشعر ، مثل النثر ، يضع النبر على المقاطع ، أو الوحدات المنبورة ، تبعاً للقواعد اللغوية للنطق . لكن الشعر ، على خلاف مع معظم أنماط النثر ، ينظم مواقع النبر اللغوي في علاقات منتظمة موسيقياً ، هي التي تشكل الإيقاع الشعري . وفي عمله هذا يخالف الشعر النثر ، كثيراً من

الأحيان ، في أنه قد يضع النبر القوي على مواقع يكون فيها النبر خفيفاً في الاستخدام اللغوي للكلمة ، كما أن الشعر قد يضع النبر على وحدات صوتية ترد دون نبر على الإطلاق في النثر وهي مفردة . تتضح هذه الخصائص المميزة للشعر في المثال التالي :

«That to the hight of this great argument
I may assert eternal providence»

حيث تفرض الرغبة في خلق نسق إيقاعي معين وضع نبر قوي على مقاطع لا تحمل مثل هذا النبر وهي كلمات مفردة أو وهي مستعملة في النثر العادي . في كلمة (argument) ، مثلاً ، يتحول النبر الخفيف الى نبر قوي على (ment) ، بينما تكتسب كلمة مثل This نبراً قوياً لا تمتلكه في النثر العادي^{٢٣} .

ولعل مثلاً من شعر شكسبير أن يوضح هذه الفكرة بدقة أكبر . في الـ (Sonnet) المشهورة «Shall I Compare Thee» تنبر الكلمات الأولى في كل بيت بالطريقة التالية :

«Shall I compare ...
Thou art more lovely ...
Rough winds do ...»

لكن من الممكن أن تنبر هذه الكلمات أيضاً بطريقة مختلفة دون تدمير للوزن أو تغيير للبحر^{٢٤} :

«Shall I compare ...
Thou art ...
Rough wind ...»

وقد تقود الرغبة في خلق نسق إيقاعي معين الى إهمال نبر من الدرجة الثانية [بين القوي والسائب و (غير المنبور)] إهمالاً تاماً ، واعتبار المقطع سائباً . في المثل التالي يحدث هذا في قراءة المقطع (wind) ، ويرمز له بـ (٨) :

«The lowing herd wind slowly o'er the see»

/ ٨ x / ٨ x / ٨ x / ٨ x / ٨ x

ويعطي دارس معاصر هذه الظاهرة مصطلحاً خاصاً هو الايطاء (demotion)^{٢٥} . وثمة حالات في الشعر الانكليزي تتحول فيها عمليتا الترقية والايطاء الى فعل اعتباطي لا يتحدد بأي عوامل دلالية أو لغوية ، وإنما يفرض كلية بطبيعة القلب الخارجي الذي يسود القطعة الشعرية . وتتقبل هذه الاعتباطية في النقد الانكليزي بشكل طبيعي ، (وتتقبل ، طبعاً ، في الشعر) دون شعور بأنها مفتعلة خارجية^{٢٦} . وتسهل هذه الملاحظة تصوير فرق أساسي بين الإيقاع العربي والايقاع الانكليزي ، مع أن في الأمر تكراراً لما قيل سابقاً ، بطريقة أدق . في الشعر العربي يتم تحقيق النسق الخارجي بشكل مستقل الى حد كبير عن النبر اللغوي ، لأن النسق الخارجي يرتبط بالبنية الصوتية المجردة للتتابعات الحركية في البيت . إلا أن هذا لا يعني أن النبر اللغوي ينفصل انفصالاً تاماً عن النبر المجرد ، أو أنه لا يسهم في تحقيق النسق الإيقاعي المنتظم . الملاحظة الدقيقة تكشف أن النبر اللغوي يلعب دوراً جذرياً في تشكيل النسق الإيقاعي ، لأن هذا النبر يغلب أن يتماكن مع النبر المجرد . ما يعنيه تقرير استقلال النبر المجرد ، هو أن تحقق النسق الخارجي ليس مشروطاً بتعديل نماذج النبر اللغوي والقيام بعملية المسح التسطيحي للتنوعات ، كما

هي الحال في إيقاع الشعر الانكليزي . النبر اللغوي في الشعر العربي يلعب دوره الكامل ويحتفظ بأبعاده دون أن يقود ذلك الى تحطيم الانتظام الإيقاعي ، والتجاوب ، أو إلى إلغاء شخصية الوحدات الإيقاعية والتشكل الإيقاعي . وستوضح أبعاد فاعلية النبرين اللغوي والشعري الى مدى أبعد في الفصل التالي .

إشارات

- ١ عد لمناقشة آراء النويهي المقدمة ، فقرة (٣ - ١) .
- ٢ ورد ، ص : ٢٩ - ٨٧ .
- ٣ سا . ، ص ٢٩ - ٥٢ .
- ٤ سا . ، ص : ٣٧ - ٣٨ ، ٤٩ .
- ٥ را . ، مثلاً ، ما يقوله ابن عصفور الاشبيلي في تفسير الظاهرة ، في « الممتع في التصريف »
تح. فخر الدين قباوة ، المكتبة العربية (حلب ، ١٩٧٠) ج ٢ ، ص : ٤٢٦ - ٤٢٧ .
- ٦ سا . الفصل كله شاهد على حذقة التفسير التقليدي واضطرابه .
- ٧ ورد ، ص : ٥٦ . يقرر ماس هنا أن رأيه صحيح « على الأقل بالنسبة للكلمات المشتقة من اللغة
الأتغلو - ساكسونية .
- ٨ وماذا عن الظاهرة الجذرية في الانكليزية ، وهي استعمال الكلمة ذاتها اسماً « وفعلًا » دون تغير
موقع النبر فيها ؟ لا يبدو هنا أن ثمة ارتباطاً بين معنى الكلمة وموقع النبر فيها .
- ٩ را . دراسة تشومسكي (Noam Chomsky) وهيل (Morris Halle) للنبر في الانكليزية
ومفهوم « الدائرة التحولية » (transformational cycle) في :
The Sound Pattern of English, Harper & Row (New York, 1968) ch. Two.
- ١٠ ومن الشيق الدال أن صيغة (قتل) لا تحوي في تركيبها عنصراً ظاهراً يدل على الذات التي
ينسب اليها القتل ، على عكس الصيغ الأخرى (المؤنث ، صيغة الحاضر) حيث يتوفر مثل
هذا العنصر في بنية الكلمة . قد يمثل هذا الانتقال حركة الانتقال في النبر ذاته من الحالة المائعة
للكلمة إلى حالة التحديد الدقيق للنبر فيها .
- ١١ يبدو أن العرب يختلفون في ذلك : في مصر تنطق الكلمة بنبر قوي على (التاء) وكاتب هذا
البحث (سورية) يضع النبر على الألف . ثمة احتمال شيق : هو أن يكون هناك انزلاق للنبر
في كل حالة ينبغي أن يقع فيها على حرف لين إلى الصامت التالي .
- ١٢ في دراسة مفصلة لتفعيلات التحليل وعلاقتها بالميزان الصرفي ، أرجو أن تنشر قريباً مستقلة ،
تظهر طرق أخرى للاكتساب . ورا . خديجة الحديثي « أبنية الصرف في كتاب سيبويه »
مكتبة النهضة (بغداد ، ١٩٦٥) .

- ١٣ يقصد بالنبر هنا النبر القوي . أما النبر الخفيف فإن مواضعه تتغير كما يظهر في الجدول (PL) .
- ١٤ را . فريزر ، ورد ، ص : ٩ . ورا . دراسته الممتازة ، حيث يظهر علاقة التركيب الكمي بالتركيب النبري في سونيت (sonnet) شيكسبير المشهورة «Shall I compare thee» ص : ٨ - ١١ . ورا . مقالة «Rhythm» في **Encyclopaedia Britanica**
- ١٥ را . أمثلة مشابهة يوردها فريزر ، ورد ، ص : ٨ - ١٢ ، ٣٥ - ٣٦ .
- ١٦ ذات .
- ١٧ قا . مع دراسة عياد الممتازة للنبر في هذه الأبيات ، ورد ، ص : ٤٩ - ٥١ .
- ١٨ را . فريزر ، ورد ، ص : ٢٨ .
- را . كذلك ملاحظة إدغار ألن بو أن البحر السداسي (hexametre) لا يمكن أن يستعار للغة الانكليزية ويتقبل لأنه يتطلب وفرة من الأقدام (التفعيلات) السبوندية (spondee = x x) والانكليزية ليس فيها إلا القليل منها ، في :
- Edgar Allen Poe, «Longfellow's Ballads» in The Shock of Recognition,**
ed. by Edmund Wilson, Doubleday (Garden City, 1947)
pp. 101-102.
- ١٩ البيت لابن عبد ربه ، ورد ، ص : ٤٧٥ . ولعل أشهر مثل مني على هذا التنظيم للنبر اللغوي أن يكون النشيد القومي لسورية «سنة الديار عليكم سلام» .
- ٢٠ را . دراسة فريزر الممتعة ، ورد ، ص : ٦ .
- ٢١ قا . مع رأي النويهي المخالف ، ورد ، ص : ٢٤٢ ؛ وفايل «د . م . ا» ، ط ح .
- ٢٢ نشوء الإيقاع المنتظر ، إذن ، محال عملياً دون وجود قالب خارجي أو نظام مسبق التشكل يتوقع أن تحققه الكلمات . وقد توفر هذا في الشعر الانكليزي ، حين استمرت القوالب الخارجية من الشعر اليوناني . وأدى هذا إلى نشوء توتر دائم بين اللغة الانكليزية والقوالب الإيقاعية ، قد يكون هو المسؤول الأول عن الحرية العميقة التي يتمتع بها الشاعر الانكليزي في كسر القوالب الخارجية . الحرية ، هنا ، تكون إذن ضرورة حتمية وليست موقفاً فكرياً فقط ، كما يصورها النويهي . ويبدو أن اختلاف شعر عن شعر (حين يعتمد كلاهما على النبر) ينبع من مدى الحرية التي يسمح بها كل منهما في كسر النظام الخارجي ، ومدى كون النظام الخارجي انعكاساً أصيلاً لطبيعة اللغة نفسها . وقد تفسر هذه الفرضية كون الشعر العربي أقل «شذوذاً» على قواعد النظام الخارجي من الشعر الانكليزي . را . ، من أجل رأي النويهي المشار اليه ، ورد ، ص : ٢٣٦ .
- ٢٣ را . كونوللي (Francis X. Connolly) في :
Poetry: Its Power and Wisdom, Scribner (New York, 1960) pp. 267-268.
- ٢٤ را . فريزر ، ورد ، ص : ٦ - ١٠ .

٢٥ مألوف ، ورد ، ص : ٩ . يميز مألوف ظاهرة أخرى هي تحويل النبر من الدرجة الثالثة إلى نبر شعري قوي ، ويسمي ذلك « الترقية » (promotion) را . مناقشة لترقية المقطع «and» في البيت «and leaves the world to darkness and to me» سا . ص : ٨ .

٢٦ قا . مع رأي ماس الذي يثير النقطة ذاتها في المقطع التالي :
« ان ايقاع مثل هذا الشعر ينظم بطريقة اعتباطية صرف ، وإذا قدرنا أن نشعر أنه شعر على الإطلاق ، فما ذلك إلا لأن تكرار أبيات من النمط ذاته يمكننا من ادراك النسق . » ورد ، ص : ٢٠ . ورا . قوله ان الشعر المبني على النبر يخلق رتابة لا يمكن أن يتجنبها لاستحالة إقامة أي علاقة بين ايقاعه وبين الأسلوب الشعري . ص : ٢١ . را . رأي نيتشه الذي يقول ان ايقاع اللغات الجرمانية « بربري » ويرتبط بحالة مرضية نفسية «pathology» في حين أن الإيقاع الكلاسيكي كان أخلاقياً وجمالياً يكبح الانفعال أو الإحساس المتوقد «passion» . قبس سيدني ألن ، ورد ، ص : ١١٦ .

نماذج النبر في الشعر العربي

الفصل السابع

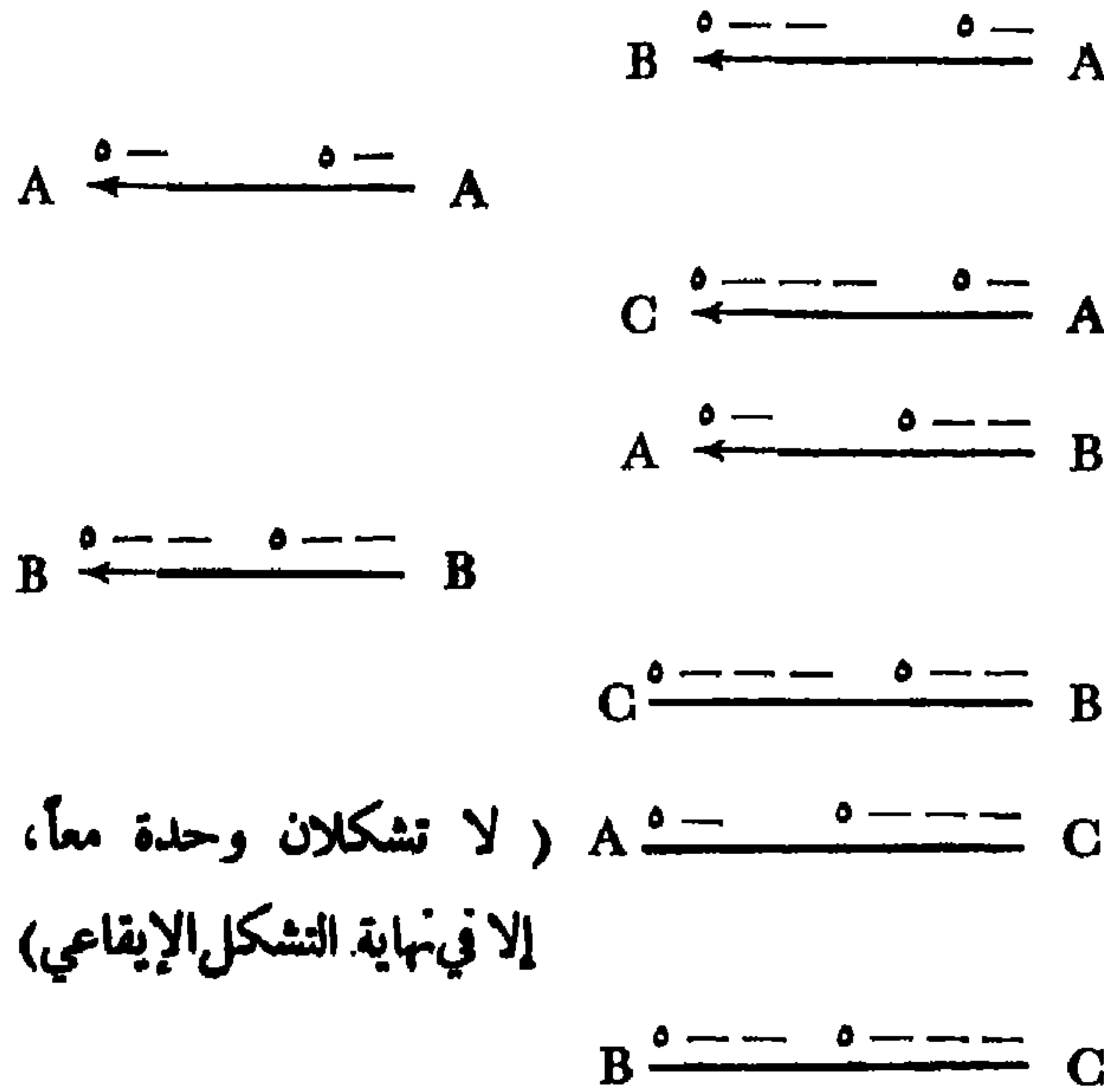
٥٠ - تتجسد نقطة البدء الطبيعية لدراسة النبر الشعري في السؤال الجذري التالي : ما هي العلاقة بين الكم والنبر في إيقاع الشعر العربي ؟ والعلاقة من التعقيد بحيث يستحيل ، في هذه المرحلة من فهمنا للنبر ، ان تحدّد بدرجة عالية من الثقة والدقة . ورغم التحليل المتقضي الهادئ الذي شكل أسس هذا البحث ، فإن الكاتب هنا يود أن يؤكد أن غرضه ليس تقديم نظرية نهائية في تحديد طبيعة العلاقة المشار إليها . ذلك أن دراسة الكم ذاتها ، رغم جهود ابراهيم أنيس الممتازة ، لم تقم حتى الآن على أسس علمية صحيحة ، وإن كان من المحتمل ان ثمة دراسات لم تنشر بعد قام بها عدد من الباحثين في أطروحاتهم للدكتوراه - (خصوصاً في الجامعات الغربية) قد درست الكم دراسة علمية دقيقة . وكاتب هذا البحث نفسه يقوم الآن بدراسات في مختبر الصوتيات في جامعة بنسلفانيا ، ويأمل أن يتابع الدراسة في المستقبل محاولاً اكتشاف العلاقة بين كم المقاطع في العربية وبين إيقاع الشعر . ومن المستحيل في هذه المرحلة إعطاء أجوبة نهائية للأسئلة الكثيرة التي تفرض نفسها على الباحث . لكن ثمة انطباعاً أولياً ، قد تكون له طبيعة الحكم السليم ، هو أن عروض الشعر العربي حتى ضمن نظام التحليل ، لا يسند أي أهمية لاختلاف كم المقاطع الطويلة ، أو اختلاف كم حروف اللين الطويلة عن كم الصوامت حين تشكل نهاية

المقاطع الطويلة . يبرر هذا الانطباع امتحان نظام العروض التقليدي، حيث يلاحظ ان التحليل أسند القيمة ذاتها لكل «ساكن» بمفهومه ، سواء أكان «الساكن» نهاية مقطع طويل مفتوح ينتهي بحرف لين (بو ، نو ، ما ، في) أو نهاية مقطع طويل مغلق ينتهي بحرف صامت « ساكن » مثل (لم ، عن) . ولو أن التحليل أسند أي أهمية لكم المقاطع المفتوحة والمغلقة لما كان وحد قيمتها الوزنية بهذه الطريقة الواضحة . أما رأي شكري عياد الذي يميل « الى اعتبار اللغة العربية لغة كمية ، للدور الهام الذي تلعبه حروف المد في تغيير المعنى »^١ فليس له أكثر من طبيعة الاقتراح ، لا الاستنتاج العلمي . فكون حروف المد تلعب دوراً هاماً في تغيير المعنى ليس دليلاً على أن اللغة كمية . ويمكن أن يقال في تفسير هذه الحقيقة ان العربية لغة نبر يرتبط فيها النبر في أحوال كثيرة بحرف المد ، كما اقترح في فقرة سابقة (عد . فقرة ٤٦) . هذه ملاحظات أولية ستغني بالبحث المتصل ، لكن من الممكن الآن تقديم فرضية عن علاقة النبر بالكم في الشعر العربي تصلح أساساً لدراسة الشعر نفسه. وينبغي تأكيد أن هذه الفرضية لا يدعى لها الكمال ، وانما هي في الواقع فرضية في النبر الشعري وتشكل نماذجها ، مبنية على فهم شخصي لأسس عمل التحليل واحتمال اعتماده على النبر ، كما سيظهر فيما بعد ، وعلى تحليل الظواهر العروضية والإيقاعية في الشعر العربي ، وعلى إعادة بناء النظام الوزني بشكله المناقش في الفصل الأول ، ودراسة الثابت والمتغير في إيقاع الشعر . وانما تقدم هذه الفرضية على أمل أن تصلح منطلقاً للدراسة العملية المتأنية ، فلما أن تطوّر وتقبل ، أو ترفض . إلا أن ثمة وجهاً آخر لإمكان قبولها : هو قدرتها على وصف إيقاع الشعر العربي ومكوناته الأساسية بدقة ووضوح . وقدرتها على تفسير طبيعة عمل التحليل وتعليل الظواهر العروضية المعقدة فيه .

٥١ - أهم أسس الفرضية الجديدة ظاهرة أصيلة نوقشت فيما سبق:

هي أن تغيّر البحور والنماذج الإيقاعية في الشعر العربي ينبع من تغير العلاقة الأفقية للنوى (علن / فا / عِلْتُنْ) وعدد النوى المضافة . ولا شك أن هذا ينبغي أن يكون أساس نمو النماذج النبرية في الشعر . ينتج هنا أن القول بثبات النبر على نواة واحدة قول لا يمكن أن يكون علمياً لأنه يلغي أي معنى لتغير العلاقة الأفقية للنوى . فرأي فايل في أن (علن) دائماً تحمل النبر رأي متسرع يرفض هنا .

تقول الفرضية المتبناة : إن الشعر العربي يكتسب إيقاعاته المتميزة من العلاقات التي تنشأ بين نوى ثلاث حين تتركب في استخدام في : هذه النوى هي ، كما قيل ، (— •) ، (— — •) ، (— — — •) . ويلاحظ على هذه النوى أنها تتركب في الشعر واحداً مع الآخرين باتجاهين :



(لا تشكلا وحدة معاً ، إلا في نهاية التشكل الإيقاعي)



(باعتبار A = — • B = — — • C = — — — •)

هنا تبرز أهمية اكتشاف النوى الإيقاعية المؤسسة في الشعر العربي ، وتحديد النماذج الوزنية التي تنشأ من وقوعها الواحدة في سياق الآخرين . فالقدرة على كشف طبيعة الوحدة – الأساس والتشكل – الأساس ، كما صُوِّرا في الفصل الأول من هذا البحث ، تقدم للباحث منطلقاً فريداً لمحاولة اكتشاف نماذج النبر في إيقاع الشعر . ويبدو من الطبيعي أن تتبلور النماذج الأساسية للنبر في تركيب الوحدة – الأساس والتشكل – الأساس . إذ أن تنوع الإيقاعات الشعرية، كما أظهر البحث ، يرتبط ارتباطاً جذرياً بهذين العنصرين . ولن يفاجئ المحلل بروز ظاهرة عميقة الأهمية والدلالة . هي أن الوحدة – الأساس هي جوهر حركة النبر في الشعر بالاتجاه : قوي ← خفيف . أي أن النموذج الأساسي للنبر يتحرك غالباً باتجاه حركة التابع الأفقي لعلاقة النواتين اللتين تشكلان الوحدة – الأساس . ويمكن ، هكذا ، توقع كون التشكل – الأساس في كل فئة من البحور هو المبلور الرئيسي لحركية نماذج النبر في التشكلات الإيقاعية النابعة من التشكيلين – الأساس كلها .

من هنا يبدو من الطبيعي أن يكون النموذجان الأساسيان للنبر هما :

$$(A_1) (\hat{e} - \ddot{e} - -)$$

$$(A_2) (\hat{e} - \ddot{e} - -)$$

والموذجان، في الواقع، نموذج واحد من حيث ترتيب القوة – الخفة، والفرق بينهما هو الفرق الأساسي في التشكلات الإيقاعية كلها : أي اتجاه العلاقة بين النواتين ($\hat{e} - / \ddot{e} - -$) . بالطريقة ذاتها يتحدد نموذج النبر في التشكيلين – الأساس هكذا :

$$(A_{1a}) (\hat{e} - \ddot{e} - - / \hat{e} - \ddot{e} - - / \hat{e} - \ddot{e} - - / \hat{e} - \ddot{e} - -)$$

$$(A_{2a}) (\hat{e} - \ddot{e} - - / \hat{e} - \ddot{e} - - / \hat{e} - \ddot{e} - - / \hat{e} - \ddot{e} - -)$$

وبإدراك كون التشكلات الباقية تتكون بإضافة (هـ -) في مواضع محددة^٣ ، يمكن إدراك أهمية الدور الذي تلعبه هذه الإضافة في تشكيل نموذج النبر . فحين تضاف (هـ -) يمكن أن تحمل النبر ذاته الذي تحمله (هـ -) الموجودة في الوحدة - الأساس أو التشكل - الأساس ، على فروق في الحرية التي تتوفر في إعطاء (هـ -) المضافة النبر الممكن بين ما يبدأ بـ (علن) وما يبدأ بـ (نا) . ويغلب أن تؤدي إضافة (فا) الى انزلاق النبر القوي عن (علن) الى (فا) التالية لها ، في حالة التشكلات التي تنبع من التشكل - الأساس (Agg) .

٥١-١ يبقى أن تناقش الوحدات الناتجة من علاقة (هـ -) بـ (هـ - - -) و (هـ - -) بـ (هـ - - - -) . وبرز فوراً أمر ذو دلالة هنا ، هو أن دخول (هـ - - -) في علاقات مع (هـ -) و (هـ - -) له طبيعة أكثر تعقيداً من دخول (هـ -) في علاقة مع (هـ - -) . وتشعر هذه الحقيقة بأن للوحدات الناتجة من دخول (هـ - - -) في حيز (هـ -) و (هـ - -) خصائص تتفرد بها . ويتحقق المحلل ، بعد تنقيب وبحث ، من أن هذه الخصائص جذرية الأهمية وتنبع من طبيعة التركيب الحركي في اللغة ذاتها . وتبلور الخصائص المشار إليها في انتقال النبر من موقعه المحدد في الاتجاه $\left\{ \begin{array}{l} (\leftarrow \text{هـ} -) \\ (\leftarrow \text{هـ} - -) \end{array} \right\} \times$ الى موقع جديد حين تكون $[\leftarrow \text{هـ} - - -] = \times$. يتخذ النبر في الوحدات - الأساس التي تدخل فيها (هـ - - -) التماذج التالية :

$$(A_2) \quad (\hat{\text{هـ}} - - \times -)$$

$$(A_4) \quad (\hat{\text{هـ}} - - \times -)$$

(A5) (هـ - - - -) [وبهذا الاتجاه لا تشكل النواتان وحدة إيقاعية في أي موضع في الشعر العربي^٤ إلا الوحدة النهائية . ولعل هذه الحقيقة

أن تكون أولى الاشارات الى تفرد (هـــــــــ) في علاقاتها بغيرها بخصائص لا تتوفر في علاقة (هـ) أو (هـــــــــ) احدهما بالأخرى .
(A8) (هـــــــــ^xهـــــــــ[^])

٥١-٢ على أساس المقدمات السابقة، والهاذج الجزئية المحددة فيها ،
يمكن صياغة الأسس التالية للنبر الشعري :

أ - النواة (هـ) وحدة * مستقلة قائمة بذاتها . قد يكون لها كم محدد (إذا تجاهلنا الفرق بين حروف اللين الطويلة والساكن الصامت) .
وهذه النواة في حالتها المفردة لا تتلقى نبراً محدداً وتظل عائمة تنتظر تبلور دورها الإيقاعي في السياق الكلي للتشكل .

ب - النواة (هـــــــــ) هي أيضاً وحدة مستقلة قائمة بذاتها . قد يكون لها كم محدد بالشرط السابق في (هـ) . وهي لا تتلقى نبراً محدداً ، بل تظل عائمة تنتظر دورها الإيقاعي في السياق لتكتسب نبراً معيناً .

ج - النواة (هـــــــــ) نواة قلقة لها خصائص تعطيها شخصية متميزة . هي ، أولاً ، لا تساوي (هـــــــــ/هـ) ولا (هـــــــــ/هـ) بحذف الساكن من (هـ) ، ولا (هـــــــــ/هـ) . وقد يكون لـ (هـــــــــ) كم محدد ضمن الشرط السابق في (هـ) و (هـــــــــ) . لكن الميزة الأساسية لـ (هـــــــــ) هي أنها يمكن أن تنبر بطريقتين :

جـ (هـــــــــ^xهـــــــــ[^])

حـ (هـــــــــ^xهـــــــــ[^])

وهي أيضاً عائمة الى أن يتبلور دورها الإيقاعي في سياق التشكل الكلي . لكنها تتميز بإمكان ورودها وحدة إيقاعية مستقلة في عدد كبير من التشكلات الإيقاعية .

د - القانون الأساسي المهم في إيقاع الشعر هو قانون التفاعل التنظيمي بين النبر الواقع على النوى السابقة . يقصد بهذا القانون أن النبر على النوى ليس ثابتاً ثباتاً مطلقاً . وفاعلية القانون تنبع من الحقيقة الأولى في الشعر العربي : وهي أن الإيقاع يتخذ شكله من علاقات التتابع الأفقي بين النوى ، كما أظهرت الدراسة . أي أن $(B \leftarrow A)$ لها إيقاع أساسي مختلف جذرياً عن إيقاع $(A \leftarrow B)$. هكذا تصبح فاعلية القانون المذكور فاعلية جذرية الأهمية ، لأنه هو الذي يحدد شكل النبر النهائي ونموذجه حين تدخل النوى في وحدات إيقاعية متميزة . يفرض القانون المذكور وقوع النبر قوياً دائماً على النواة الإيقاعية الأولى في الوحدة - الأساس (فا ← علن) والوحدة - الأساس (علن ← فا) أما (فا ← علن) فلها وضع مختلف . بعد ذلك تكون فاعلية القانون المذكور فاعلية تنظيمية تنسّق النبر الموجود على النوى حين ينمو تركيب الوحدة . ولتوضيح هذه الفاعلية سيشار إلى النبر القوي بالرقم (1) والضعيف بـ (2) ، وانعدام النبر بـ (3) . وهكذا ، إذا اجتمعت النواتان (هـ -) (هـ - -) في وحدة يكون للوحدة نموذج النبر التالي :

$$(N_1) \quad (\overset{1}{\text{هـ}} - - - \overset{2}{\text{هـ}})$$

أما (هـ -) و (هـ - - -) فيكون لها الشكل :

$$(N_2) \quad (\overset{3}{\text{هـ}} - \overset{1}{\text{هـ}} - \overset{2}{\text{هـ}})$$

وأما (هـ - -) (هـ -) فيكون لها الشكل :

$$(N_3) \quad (\overset{2}{\text{هـ}} - \overset{1}{\text{هـ}} - -)$$

وأما (هـ - -) (هـ - - -) فيكون لها الشكل :

$$(N_4) \quad (\overset{3}{\text{هـ}} - - \overset{1}{\text{هـ}} \overset{2}{\text{هـ}} - -)$$

أما (— — — ه) و (ه —) فلا يمكن أن تشكلا وحدة إلا في نهاية التشكل ، ويكون نبرها :

$$(N5a) \quad \left(\overset{0}{\underset{\cdot}{\text{ه}}} - / \overset{1}{\underset{\cdot}{\text{ه}}} - - \overset{2}{\underset{\cdot}{\text{ه}}} \right)$$

أما حين ترد (— — — ه) وحدة بذاتها ، فإن نبرها يكون :

$$(N5b) \quad \overset{2}{\underset{\cdot}{\text{ه}}} - - \overset{1}{\underset{\cdot}{\text{ه}}} \quad \text{أ}$$

$$\text{ب} \quad \left(\overset{1}{\underset{\cdot}{\text{ه}}} - - \overset{2}{\underset{\cdot}{\text{ه}}} \right)$$

وتنبر (— — — ه) (ه — —) بالشكل :

$$(N6) \quad \left(\overset{2}{\underset{\cdot}{\text{ه}}} - - \overset{1}{\underset{\cdot}{\text{ه}}} - - \overset{3}{\underset{\cdot}{\text{ه}}} \right)$$

ثمة قواعد فرعية تتبع كلها من إمكانية نبر (— — — ه) بالطريقتين المشار إليها سابقاً .

$$\text{هكذا يمكن أن تنبر : } \left(\overset{2}{\underset{\cdot}{\text{ه}}} - - \overset{1}{\underset{\cdot}{\text{ه}}} - - \overset{3}{\underset{\cdot}{\text{ه}}} \right)$$

$$\text{أو : } \left(\overset{3}{\underset{\cdot}{\text{ه}}} - - \overset{2}{\underset{\cdot}{\text{ه}}} - - \overset{1}{\underset{\cdot}{\text{ه}}} \right)$$

حين تكون طبيعة الوحدات الأخرى الداخلة في التشكل الإيقاعي تفرض هذا الاختيار .

٣-٥١ لكن إيقاع الشعر العربي لا يقوم على تتابع نواتين مختلفتين فقط . وإنما ينبع أحياناً كثيرة من تتابع نواتين من الطبيعة نفسها . في هذه الحالة يمكن أن يقال : إن النبر يشكل النماذج التالية :

$$(N7) \quad \left(\overset{2}{\underset{\cdot}{\text{ه}}} - \overset{1}{\underset{\cdot}{\text{ه}}} - \right) \quad \left(\text{حين تؤلف النواتان وحدة مستقلة} \right)$$

أما حين تكون النواتان جزءاً من وحدة إيقاعية مثل (هـ — هـ — هـ — هـ) فإن نبر الوحدة — الأساس هو الذي يغلب على الوحدة الجديدة .

$$(N8) \quad \overset{2}{\text{هـ}} - \overset{3}{\text{هـ}} - \overset{1}{\text{هـ}} - \text{هـ}$$

(N9) (— — — هـ — — هـ) لا تجتمعان في وحدة واحدة . إذا اجتمعا وكل منهما وحدة مستقلة خضعت النواة لشروط النبر المذكورة فيها سابقاً .

في حالة تتكرر في الشعر القليم عدداً من المرات محدوداً تتسالى ثلاث نوى من النوع نفسه في الوحدة ذاتها ، ويكون لها عندها النموذج التالي للنبر :

$$(N10) \quad (\overset{2}{\text{هـ}} - \overset{1}{\text{هـ}} - \overset{3}{\text{هـ}} -) \text{ إذا كانت الوحدة نهائية لا يتلو (فا) الثالثة منها شيء ، أو كان التتابع نهائية وحدة . }$$

$$(N11) \quad (\overset{1}{\text{هـ}} - \overset{2}{\text{هـ}} - \overset{1}{\text{هـ}} -) \text{ إذا كان في الوحدة ما يتلو (فا) الأخيرة ، ولا يفرض النبر القوي هنا على (فا) الأولى دائماً إلا إذا كانت الوحدة بداية التشكل . }$$

تصلح قواعد النبر المقترحة هنا ، في رأي هذا الكاتب ، أساساً لفهم إيقاع الشعر العربي ، ولا ينبغي أن ترفض إلا إذا ثبت علمياً أنها خاطئة . ومن المهم أن تدرس طبيعة النبر اللغوي وتقارن النتائج بما تقترحه هذه الدراسة قبل إصدار حكم نهائي .

٥٢ - يمكن الآن أن تطبق النتائج السابقة على مجموعات أكبر ، بطريقة بسيطة تعتمد على أشكال التتابع النووي ، باستخدام الرمز (X) للنبر القوي ، والرمز (^) الصغير للنبر الخفيف .

- ١ - التابع : (ه - - ه - - ه) له النموذج (ه - - ه - - ه)
- ٢ - (ه - ه - -) (ه - - ه - - ه)
- ٣ - (ه - ه - ه - -) (ه - - ه - - ه)
- ٤ - (ه - - ه - ه - -) (ه - - ه - - ه)
- ٥ - (ه - - ه - ه - ه - -) (ه - - ه - - ه - - ه)
يبدأ به الشكل .
- ٦ - (ه - - ه - - ه) (ه - - - ه - -)
- ٧ - (ه - - ه - - ه - -) (ه - - ه - - ه - - ه)
ورد وبدأ به الشكل .
- ٨ - (ه - ه - - ه - ه - -) (ه - ه - - ه - - ه - -)
إلا وحدة أخيرة .
- ٩ - (ه - ه - - ه - - ه) (ه - ه - - ه - - ه)
إلا وحدة أخيرة .
- ١٠ - (ه - ه - -) (ه - - ه - - ه)
- ١١ - (ه - ه - ه - - ه) (ه - - ه - - ه - -)
- ١٢ - (ه - - ه - - ه) (ه - - ه - - ه)
- ١٣ - (ه - ه - ه - ه - - ه) (ه - ه - ه - ه - - ه)

- ١٤- (هـ هـ هـ هـ) له النموذج (هـ هـ هـ هـ)
 ١٥- (هـ هـ هـ هـ) (هـ هـ هـ هـ)
 ١٦- (هـ هـ هـ هـ) اذا ورد (هـ هـ هـ هـ)
 ١٧- (هـ هـ هـ هـ) (هـ هـ هـ هـ)
 ١٨- (هـ هـ هـ هـ) (هـ هـ هـ هـ) ولا يكون إلا وحدة أخيرة

ويمكن صياغة قانون مدهش في بساطته له صفة نهائية في السياق الحالي هو : (ن م م) : « حين تنتهي الوحدة الإيقاعية (أو الكلمة) بالنواة (هـ) أو النواة (هـ هـ) يقع نبر قوي على الجزء من الوحدة الذي يسبق هاتين النواتين مباشرة ، وحين تنتهي الوحدة بثلاث نوى من النوع (هـ) ولا تكون وحدة أخيرة . في هذه الحالة تحمل النواة الأخيرة نبراً قوياً ^٧ ، بالإضافة الى النواة الأولى في الوحدة . أما حين تنتهي الوحدة الإيقاعية بالنواة (هـ هـ هـ) فإن النبر القوي يقع على الجزء السابق مباشرة للتابع (هـ هـ) من النواة المذكورة . وحين تنتهي الوحدة بالتابع (هـ هـ) فإن النبر يقع عليه سواء أكان مستقلاً أو جزءاً من نواة أكبر » . (يلاحظ أن الشرطين المتعلقين بالنواتين (هـ هـ هـ / هـ هـ هـ) هما في الواقع شرط واحد .

يكشف هذا القانون البساطة الجذرية للعوامل التي تحكم وقوع النبر في موضع دون آخر في الشعر العربي (وفي اللغة أيضاً) ، ويجعل دراسة النبر الشعري بسيطة وقادرة على الوصول الى صيغ لها درجة عالية من الانتظام . لكن (ن م م) لا يغطي كل مواقع النبر القوي ، لأن الوحدة

الإيقاعية قد تحمل نبرين قوين كما قيل من قبل . وينبغي في هذه الحالة الرجوع الى تحديد مواقع النبر في الصياغة الفعلية للحالات المختلفة .

٥٣ - هذه نماذج النبر الشعري ، أو النبر المجرد ، وهي التي تشكل أسس النظام الإيقاعي للشعر العربي . لكن من الشيق الآن أن يدرس النبر على مستوى التفاعل بين النبرين : اللغوي والشعري . لأن هذا المستوى هو مستوى الحيوية الإيقاعية ، وحصيلة تفاعل المؤثرات الآلية والحوية ، المفروضة والنابعة من التجربة الشعرية والانفعالية ، في القصيدة . وما يأتي تلخيص لتحليل هذا الكاتب لعدد كبير من الأمثلة الشعرية ومواقع النبر اللغوي فيها ، ثم تسجيله للمواضع التي ترتفع فيها نسبة وقوع النبر اللغوي بطريقة تؤثر على النبر الشعري على مستوى الحيوية الإيقاعية . في الجداول التالية يظهر كل شكل إيقاعي بنموذج النبر الشعري عليه في خط (A) ثم نموذج النبر اللغوي الذي يمكن توفره فيه في خط (B) . والخط (B) لا يستقصي كل الحالات التي وردت فعلاً في التحليل ، بل يقصي الحالات التي لا يبدو أن نسبة ورودها عالية . في الطويل ، مثلاً ، لا يسجل النبر اللغوي التالي (—هـ—هـ—هـ) لقلة وروده . أما النبر (—هـ—هـ—هـ) فإنه يسجل لارتفاع نسبة وروده . بعد ذلك ستدرس البحور في مجموعات ، وتحلل طبيعة كل بحر بالنظر إلى نماذج النبر التي يمكن أن تقع عليه . وتعتبر طبيعة البحر هنا تجسيداً لفاعلية النبرين الشعري واللغوي فيه ، ولأثر تفاعلها على حيوية البحر الإيقاعية . ويمكن أن يستخدم النبر الشعري منذ الآن مصطلحاً يدل على نماذج النبر النهائية التي تجسد حصيلة التفاعل المذكور .

م - المقارب (A) —هـ—هـ—هـ // —هـ—هـ—هـ / م
ط - الطويل (A) —هـ—هـ—هـ // (A) —هـ—هـ—هـ / م
(B) —هـ—هـ—هـ /

هـ - الهزج (A $\text{م} / \text{ه} - \overset{1}{\text{و}} - \overset{2}{\text{ز}} - -$

(B $/ \text{ه} - \overset{2}{\text{و}} - \overset{1}{\text{ز}} - -$

ض - المضارع (A $\overset{2}{\text{و}} - \overset{1}{\text{ز}} - - // \overset{1}{\text{و}} - \text{ه} - \overset{2}{\text{ز}} - \overset{1}{\text{و}} - -$

(B $\overset{1}{\text{و}} - \text{ه} - \overset{1}{\text{ز}} - \overset{2}{\text{و}} - -$

ت - المتدارك (A $\text{م} / \overset{1}{\text{و}} - - \overset{1}{\text{ز}} - // \overset{2}{\text{و}} - - \overset{1}{\text{ز}} -$

ب - البسيط (A $\text{م} / \overset{2}{\text{و}} - - \overset{1}{\text{ز}} - // \overset{2}{\text{و}} - - \overset{1}{\text{ز}} - \text{ه} -$

(B $\overset{2}{\text{و}} - - \text{ه} - \overset{1}{\text{ز}} -$

ج - المجتث (A $\overset{\circ}{\overset{2}{\text{و}}} - \overset{1}{\text{ز}} - - \overset{2}{\text{و}} - // \overset{2}{\text{و}} - - \overset{1}{\text{ز}} - \text{ه} -$

ق - المقتضب (A $\overset{2}{\text{و}} - - \overset{1}{\text{ز}} - // \overset{2}{\text{و}} - - \overset{1}{\text{ز}} - \text{ه} - \overset{1}{\text{و}} -$

د - المديد (A $\overset{\circ}{\overset{2}{\text{و}}} - \overset{1}{\text{ز}} - - \overset{2}{\text{و}} - (A // \overset{2}{\text{و}} - - \overset{1}{\text{ز}} - \text{ه} - (A // \overset{*}{\overset{2}{\text{و}}} - \overset{*}{\overset{1}{\text{ز}}} - -$

(B $\neq \overset{2}{\text{و}} - - \overset{1}{\text{ز}} - (Aa // \overset{1}{\text{و}} - - \text{ه} - \overset{1}{\text{ز}} - (B // \overset{1}{\text{و}} - - \overset{2}{\text{و}} -$

ر - الرمل (A $\overset{\circ}{\overset{2}{\text{و}}} - \overset{1}{\text{ز}} - - \overset{1}{\text{و}} - \overset{\circ}{\text{ه}} - (A // \overset{2}{\text{و}} - - \overset{1}{\text{ز}} - \text{ه} - (A // \overset{*}{\overset{2}{\text{و}}} - \overset{*}{\overset{1}{\text{ز}}} - -$

(B $\neq \overset{2}{\text{و}} - - \overset{1}{\text{ز}} - (Aa // \overset{1}{\text{و}} - - \text{ه} - \overset{1}{\text{ز}} - (B // \overset{1}{\text{و}} - - \overset{2}{\text{و}} -$

(Bb $\overset{2}{\text{و}} - - \text{ه} - \overset{1}{\text{ز}} -$

خ - الخفيف (A $\overset{2}{\text{و}} - \overset{1}{\text{ز}} - - \overset{2}{\text{و}} - (A // \overset{2}{\text{و}} - - \overset{1}{\text{ز}} - \text{ه} - \overset{\circ}{\text{و}} - // \overset{*}{\overset{2}{\text{و}}} - \overset{*}{\overset{1}{\text{ز}}} - -$

(B $\neq \overset{2}{\text{و}} - - \overset{1}{\text{ز}} - (Aa // \overset{1}{\text{و}} - - \text{ه} - \overset{1}{\text{ز}} - \text{ه} - // \overset{1}{\text{و}} - - \overset{2}{\text{و}} -$

س - السريع

ز - الوزن (A) $\frac{1}{2} - \frac{1}{2} - \frac{1}{2} - \frac{1}{2}$ 3 مرات
(B) $\frac{1}{2} - \frac{1}{2} - \frac{1}{2} - \frac{1}{2}$

$\overset{2}{\bullet} - \overset{1}{\bullet} - // \overset{2}{\bullet} - \overset{1}{\bullet} - \overset{\circ}{\bullet} - // \overset{2}{\bullet} - \overset{1}{\bullet} - \bullet - (A$ ح - المنسرح
 $\overset{2}{\bullet} - \bullet - \overset{1}{\bullet} - (B$

ك - الكامل (A $\frac{1}{5} - \frac{2}{5} - \frac{3}{5}$ مرات
(B $\frac{1}{5} - \frac{2}{5} - \frac{3}{5}$

ف - الوافر

(A) $\overset{2}{\bullet} - \overset{1}{\bullet} - - // \overset{2}{\bullet} - - \overset{1}{\bullet} - - // \overset{2}{\bullet} - - \overset{1}{\bullet} - -$

(B) $\overset{2}{\bullet} - - - \overset{1}{\bullet} - - // \overset{2}{\bullet} - - - \overset{1}{\bullet} - -$

كـ - الكامل (A) $\frac{2}{\circ} - - - \frac{1}{\circ} - - -$ / ٣ مرات

الرموز المستخدمة في الجدول :

٢٠ ، ٢١ = يمكن أن نضع النبر هنا ، لكن وقوعه ليس شرطاً مطلقاً ملازماً للنواة.

= دخول الوحدة في التشكل يحيله الى تشكّل مستقل متميز ، لا الى صورة مزاحفة للتشكّل.

* ← → * = يمكن للتبرين أن يتبادلا. ويترك ذلك أثره على نموذج التبر الكلي.

Aa = ترمز الى انتقال التشكل وتحوله الى شكل آخر.

Bb = صورة أخرى من صور الوحدة، عليها نموذج نر يمكن.

يبدو أن تقديم مفهوم للنبر المتدرج (1,2,3) مفيد في بعض الحالات ، مثل الكامل والرجز والمنسرح ، وحالات البحور التي ترد فيها (فا) في آخر البيت بعد (عـن) في الوحدة النهائية . لكن التمييز يظل مبدئياً ينبع من إحساس شخصي ، لذلك لا يطبق هنا ، ويقسم النبر الى قوي وخفيف إلا أن الإشارة الى النبر المتدرج تجدر على أساس أن ذلك يقدم إمكانيات ينبغي أن تدرس في مختبرات الصوتيات .

لهذه الفرضية ميزة أساسية : إنها تفسّر الظواهر العروضية المدروسة سابقاً كلها وتقدر على تفسير عدد كبير آخر من الظواهر .

ولعل أهم ما يبرز هنا أن النبر القوي لا يرتبط ارتباطاً مطلقاً ، بأي معنى من المعاني بالنواة (—هـ)^١ ، لأنه يقع في أغلب الأحيان على (—هـ) ، وكذلك لا يرتبط النبر بالمقطع الطويل (—هـ)^٢ ، لأنه ينتقل في أماكن ورود (—هـ) الى المقطع القصير (—) كما هو ظاهر . ولا دلالة لأن يقال إن النبر يرتبط بالمقطع (—) فالعربية إذن كمية ، لأن (—) ليست بأي معنى من المعاني مؤسساً إيقاعياً . إن النوى الإيقاعية هي (—هـ) (—هـ) (—هـ) ، وأي محاولة لتجريد (—) منها واعتباره مقطعاً قائماً بذاته لا مسوغ لها ، وقد لا تؤدي الى نتائج أكثر قيمة من النتائج التي وصلتها دراسات المستشرقين الذين اتخذوا (—) و (—هـ) أساساً لعملهم على العروض .

٥٤ - النبر في التشكلات الإيقاعية منضمة في مجموعات :

يكشف تحليل نماذج النبر المقدمة هنا أنها ، من حيث انتظامها الداخلي

تنقسم الى فئات تناظر الفئات التي تنقسم اليها البحور كما وُصِفَتْ على أساس التشكل من الوحدة - الأساس في الفصل الأول من هذا البحث : والفئات التي تنقسم اليها نماذج النبر هي :

- أ - التشكلات وحيدة الصورة .
- ب - التشكلات الممزوجة، بانتظام داخلي واضح ، وهي من نوعين .
- ج - التشكلات المتغايرة .

وستناقش كل فئة على حدة ، إنما باختصار شديد ، وستستخدم هنا الرموز المقدمة في النموذج الرياضي ، أي (M ، L ، S) .

٥٤ - ١ البحور وحيدة الصورة :

لنماذج النبر في هذه الفئة انتظام مطلق ، لكن بعضها يحمل في تركيبه توتراً داخلياً يعطيه حيوية إيقاعية تسمح بكسر الرقابة التي تنبع من الانتظام المطلق . وينبع هذا التوتر الداخلي من دور النواة (- - ه) في أحد هذه التشكلات (الهزج) - ، وتكرار النواة (ه -) في شكل آخر (الرجز) ، وحدوث النواة (- - - ه) في شكل ثالث (الكامل) بما تحمله بطبيعتها من احتمال وقوع النبر بنموذجين مختلفين . أما هذه التشكلات فهي :

١ - التشكلان - الأساس : المتقارب والمتدارك .

١ - ١ - المتقارب : وهو ذو انتظام مطلق :

(- - ه - / - - ه - / - - ه - / - - ه -)

أو $\frac{\hat{X}}{LS} / \frac{\hat{X}}{LS} / \frac{\hat{X}}{LS} / \frac{\hat{X}}{LS}$

١ - ٢ - المتدارك : وهو أيضاً ذو انتظام مطلق :

$$(\hat{e} - \hat{e} - \hat{e} - \hat{e} / \hat{e} - \hat{e} - \hat{e} - \hat{e} / \hat{e} - \hat{e} - \hat{e} - \hat{e} / \hat{e} - \hat{e} - \hat{e} - \hat{e})$$

$$\text{أو} \quad / \hat{S} \hat{L} / \hat{S} \hat{L} / \hat{S} \hat{L} / \hat{S} \hat{L} /$$

٢ - الهزج : وانتظامه مطلق ، إلا انه ذو توتر داخلي ، بحيث أن النواة (- - -) تميل أحياناً الى اكتساب النبر القوي ، ونموذجه :

$$(\hat{e} - \hat{e} - \hat{e} - \hat{e} / \hat{e} - \hat{e} - \hat{e} - \hat{e} / \hat{e} - \hat{e} - \hat{e} - \hat{e})$$

$$\text{أو} \quad / \hat{L} \hat{S} S / \hat{L} \hat{S} S /$$

حيث (\hat{x}) تشير الى احتمال وقوع النبر القوي . [وفي هذه الحالة يكون النبر خفيفاً على (- -) التالية . أما حين يكون النبر القوي على (S) الثانية . فإن (L) تنبر نبراً خفيفاً] :

$$(\hat{e} - \hat{e} - \hat{e} - \hat{e} / \hat{e} - \hat{e} - \hat{e} - \hat{e} / \hat{e} - \hat{e} - \hat{e} - \hat{e})$$

$$\text{أو} \quad / \hat{L} \hat{S} S / \hat{L} \hat{S} S /$$

(في شروط معينة تتعلق بالنبر اللغوي وبالنبر الشعري الخالص لأن ورود (- - -) نواة أولى يعطيها دوراً رئيسياً في إعطاء الإيقاع صورته النهائية) .

٣ - الرجز : وانتظامه مطلق ، لكنه ذو توتر داخلي ينبع من تكرار النواة (- -) .

نموذج الرجز الأصلي هو ، إذن :

$$(\hat{e} - \hat{e} - \hat{e} - \hat{e} / \hat{e} - \hat{e} - \hat{e} - \hat{e} / \hat{e} - \hat{e} - \hat{e} - \hat{e})$$

$$\overrightarrow{ / S \hat{S} L / S \hat{S} L / S \hat{S} L / }$$

لكنه يمكن أن يميل ، في شروط خاصة ، الى النسق :

$$(\hat{e} - - - \hat{e} - / \hat{e} - - - \hat{e} - / \hat{e} - - - \hat{e} -)$$

$$\overrightarrow{ / \hat{S} S L / \hat{S} S L / \hat{S} S L / }$$

٤ - الكامل : وانتظامه مطلق، لكنه ذو توتر داخلي لأن (- - - e)
يمكن أن تنبر ، بشكل مجرد ، بأي من الطريقتين : (- - - e)
(- - - e) لكن نموذج الكامل الأصلي هو :

$$(\hat{e} - - - \hat{e} - - - / \hat{e} - - - \hat{e} - - - / \hat{e} - - - \hat{e} - - -)$$

$$\overrightarrow{ / \hat{M} L / \hat{M} L / \hat{M} L / }$$

وترد الوحدة (S \hat{S} L) في هذا التشكل بنسبة كبيرة، وليس لورودها
مواضع محددة ، فيكون نموذج النبر :

$$\overrightarrow{ / \hat{M} L / S \hat{S} L / } \rightarrow /$$

ويمكن للكامل أن يكشف توتره الداخلي بأن يقبل نموذج النبر :

$$\overrightarrow{ / \hat{S} S L / \hat{M} L / } \rightarrow$$

حيث يكون النبر في (M) بهذا الشكل (- - - e)

٥٤-٢ - التشكلات المزوجة ، بانتظام داخلي واضح :

النوع الأول (A) :

٥٤-٢-١ ثمة بحران ينتميان الى النوع (A) هما الطويل والبسيط.

وكلاهما ممزوج ، بانتظام داخلي واضح . لكنه يظهر توتراً داخلياً للأسباب المشار إليها في حالي الهزج والرجز ، أي دور (— — هـ) وتكرار (هـ —) .

١ — الطويل : انتظامه مطلق ضمن الحد المشار إليه أعلاه . ونموذجه النبري :

$$(\text{— — هـ}^{\times} / \text{— هـ}^{\times} / \text{— هـ}^{\times} / \text{— هـ}^{\times})$$

$$\text{أو } / \hat{\text{L}}^{\times} \hat{\text{S}} / \hat{\text{L}}^{\times} \hat{\text{S}} \text{S} / \hat{\text{L}}^{\times} \hat{\text{S}} / \hat{\text{L}}^{\times} \hat{\text{S}} \text{S} /$$

ويمكن أن يؤدي التوتر في الوحدة (LSS) الى قبول نموذج نبري آخر هو : ($\hat{\text{L}}^{\times} \hat{\text{L}}$) وهذه النقطة مناقشة في فقرة (٥٨ — ١) حيث يدرس الطويل بدقة . ولن يزداد في تفصيلها هنا .

٢ — البسيط : انتظامه مطلق ، لكن التوتر الداخلي فيه له الأهمية التي يمتلكها في الرجز . ونموذجه الأساسي هو :

$$(\text{— هـ}^{\times} / \text{— هـ}^{\times} / \text{— هـ}^{\times} / \text{— هـ}^{\times})$$

$$\text{S}^{\times} \hat{\text{S}} \hat{\text{L}} / \hat{\text{S}} \hat{\text{L}} / \text{S}^{\times} \hat{\text{S}} \hat{\text{L}} / \hat{\text{M}} /$$

ويكتسب توتراً أعمق لورود النواة (— — — هـ) فيه ، ويمكن إبراز النبر الآخر لها أحياناً بالشكل :

(— — هـ[×]) . لكن هذا نادر .

٥٤ — ٢ — ٢ التشكلات المزوجة : النوع (B) :

ينتمي الى هذا النوع بحران هما السريع والوافر . في كل منها انتظام نسبي لأن الوحدة الأخيرة تغاير الوحدتين الأولى والثانية في تركيبها النووي وموقع النبر فيها .

١ - السريع : تشكل معقد يناقش بتفصيل في فقرة (١٤ - ٤)
ويتخذ نموذج النبر فيه أكثر من صورة ويُقترح أن تقسم أمثله
الى بحرين مستقلين :

الأول هو « السريع » ، والثاني هو « السريع المثلث » [راجع
فقرة (١٤ - ٤) لتحليل الشكلين بدقة] .

ما تعتبره هذه الدراسة السريع ، له النموذج التالي :

$$(\hat{\sigma} - \overset{\times}{\sigma} / \hat{\sigma} - \overset{\times}{\sigma} - \sigma / \hat{\sigma} - \overset{\times}{\sigma} - \sigma -)$$

$/ \text{S}^{\times} \hat{\text{S}} \hat{\text{L}} / \text{S}^{\times} \hat{\text{S}} \hat{\text{L}} / \text{S}^{\times} \hat{\text{L}} / \text{أو}$

والتوتر الداخلي فيه له الطبيعة التي له في الرجز لورود (SSL) في كليهما .

٢ - الوافر : انتظامه نسبي بسبب الوحدة الأخيرة . والتوتر الداخلي فيه عميق لورود (— — هـ) نواة أولى من جهة ، ووجود (— — — هـ) فيه من جهة أخرى نموذجة الأساسي :

$$(\hat{\theta} \times \hat{\theta} / \hat{\theta}^* \times \hat{\theta} / \hat{\theta}^* \times \hat{\theta})$$

$/\hat{L}^{\times}M/ \hat{L}^{\times}M / \hat{L}^{\times}S/$ أو

وتُرد فيه (LSS) بكثرة فيكون :

$$/ \hat{L}^{\times} \hat{M} / \hat{L}^{\times} \hat{S} S / \hat{L}^{\times} \hat{S} /$$

وليس هناك مواضع ثابتة لورود (LSS) . توتره الداخلي يمكن أن
يحول نموذجيه إلى :

$$/ \hat{\mathbf{L}}^{\times} \mathbf{M} / \mathbf{L}^{\times} \hat{\mathbf{S}} \mathbf{S} / \mathbf{L}^{\times} \hat{\mathbf{S}} /$$

٥٤-٣ التشكلات المتغايرة :

تقوم هذه التشكلات على مبدأ يشبه مبدأ الـ (syncopation) في الموسيقى الحديثة . وهي من نوعين : (A) و (B) .

٥٤-٣-١ (A) ثمة تشكلاان من هذا النوع ، يتألف كل منهما من وحدتين فقط (حسب تحديد التحليل لها) لكن المعطيات الشعرية تشير الى أن تركيبها أكثر تعقيداً من ذلك ، وسيدرسان لذلك بالتفصيل في فقرة (٧٢-١٣ ، ١٤) ، وهذان التشكلاان هما المضارع والمقتضب . وثمة تشكلا آخر يتألف من ثلاث وحدات وسيدرس مستقلاً بالتفصيل في فقرة (٧٢-١١) .

٥٤-٣-٢ (B) التشكلات من هذا النوع لها صفة مشتركة هي ورود النواة (٥-) في آخر كل منها بعد النواة (٥- -) ، مما يسمح بالقول إن الوحدة الأخيرة تتألف بالشكل (SL|S) ، وورود هذه النواة يجعل النماذج الإيقاعية لهذه التشكلات على درجة كبيرة من التعقيد . وينبغي أن يدرس كل منها بالتفصيل مستقلاً ، لأن منها ما يثير مشكلات فردية معقدة ، لكنها جميعاً تثير قضية كون الوحدة (SLS) وحدة حقيقية في إيقاع الشعر العربي . وستناقش هذه النقطة في كل تشكلا على حدة .

١ - الرمل : يثير الرمل قضية كون الوحدة (SLS) حقيقية وحدة كبيرة ، ذلك أن قبول هذه الوحدة يسمح باعتبار الرمل تشكلاً وحيد الصورة ذا انتظام مطلق ويكون تركيبه ، كما وصفه التحليل ، هو :

$$(\text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} / \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} / \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---})$$

أو / SLS / SLS / SLS /

وتطرح هذه الوحدة سؤالاً جذرياً حول موقع النبر ، ذلك أن النبر ينبغي أن يقع فيها على الجزء (L) حسب القواعد المقررة سابقاً . في

هذه الحالة يكون للرمل نموذج النبر التالي :

$$/ \hat{S} \hat{L} S / \hat{S} \hat{L} S / \hat{S} \hat{L} S /$$

لكن الرمل غالباً ما يرد ووحدته الأخيرة من الشكل (SL) مما يفرض عليها النبر : $(\hat{S}\hat{L})$. وبذلك ينتسب الرمل الى الفئة (ب : النوع B) . وفي هذا التدليد ما يشعر بأن من الأفضل تحليل هذا الشكل بالطريقة المقدمة في الفصل الأول من الدراسة . أي اعتباره مؤلفاً من :

$$(\text{هـ} - \text{هـ} - \text{هـ} - \text{هـ} - \text{هـ} - \text{هـ} - \text{هـ} - \text{هـ} - \text{هـ} - \text{هـ})$$

ولهذا التحليل مبرر آخر هو أنه يقصر وجود الوحدة (SLS) على نهاية التشكل ، ويجعل الرمل منسجماً تماماً في طبيعة تشكله مع البحور الأخرى . وفي هذه الحالة ، يكون نموذج النبر في الرمل :

$$/ \overset{\circ}{\text{هـ}} - \overset{\circ}{\text{هـ}} - \overset{\circ}{\text{هـ}} - \overset{\circ}{\text{هـ}} - \overset{\circ}{\text{هـ}} - \overset{\circ}{\text{هـ}} - \overset{\circ}{\text{هـ}} - \overset{\circ}{\text{هـ}} - \overset{\circ}{\text{هـ}} - \overset{\circ}{\text{هـ}} /$$

لكن هذا يثير مشكلة جذرية الأهمية هي توالي ثلاث نوى :

إحداها (هـ - هـ) ، دون وقوع نبر قوي على أي منها . ويبدو أن المشكلة لن تحل إلا بوضع نبر قوي على (هـ - هـ) الثانية مما يبرز التوتر الداخلي الجذري في هذا التشكل . هكذا يكون للرمل نموذج النبر التالي :

$$/ \overset{\circ}{\text{هـ}} - \overset{\circ}{\text{هـ}} - \overset{\circ}{\text{هـ}} - \overset{\circ}{\text{هـ}} - \overset{\circ}{\text{هـ}} - \overset{\circ}{\text{هـ}} - \overset{\circ}{\text{هـ}} - \overset{\circ}{\text{هـ}} - \overset{\circ}{\text{هـ}} - \overset{\circ}{\text{هـ}} /$$

وتتابع نواتين من (هـ - هـ) في وحدته الثانية يترك حرية واسعة لاختيار النبر القوي على أي منها ، كما هي الحال في الرجز . ويصبح تحديد الرمل ، بشكل عام ، مرتبطاً بوحدته الأولى والأخيرة ، وبطبيعة التركيب المعين لبيت من الشعر .

لكن تعقيد الرمل أساسي وعميق ، وأود أن أؤكد أن الفرضية المقدمة

هنا مبدئية . ولا بد من تحليل الرمل بشكل أكثر دقة ، وأرجو أن أجد في عمل دارسين آخرين عوناً على اكتشاف طبيعته الإيقاعية وتحديد شكل أسلم . وتتبع الصعوبة الأساسية في حالة الرمل من كون إيقاعه يرتبط في الدهن بالموشحات الأندلسية في شكلها الغنائي . ويصعب على المرء أن يفصل الرنين في هذه الموشحات ، والنبر الواضح على الجزء (L) فيها ، عن الدهن . لكن من الشيق أن فيروز تغني موشحاً أندلسياً من وزن الرمل واضعاً النبر فيه بشكل واضح على الجزء (S) من الوحدة الأولى والثانية . ومما يشجع على قبول التحليل المقدم هنا أن الوحدة الأخيرة في الرمل كثيراً ما تكون (فاعلن) لا (فاعلاتن) ، وفي هذه الحالة يكون النبر حتماً على الجزء (S) من هذه الوحدة أي أن النموذج النبري يتحول الى :

$$/ \overset{\times}{\underset{\times}{S}} \overset{\times}{\underset{\times}{L}} / \overset{\times}{S} \overset{\times}{\underset{\times}{S}} \overset{\times}{\underset{\times}{L}} / \overset{\times}{S} \overset{\times}{\underset{\times}{S}} \overset{\times}{\underset{\times}{L}} /$$

وهذا نموذج منتظم بطريقة تعاكس انتظام السريع (الوحدة الأولى هنا هي المختلفة) ، ولا مبرر لرفضه .

٢ — المديد :

المديد ، كالرمل ، يشير قضية الوحدة (SLS) ، لكن تركيبه بالطريقة المقدمة في الفصل الأول من هذا البحث أقل مواجهة للمشكلات. خصوصاً انه لا يتجسد في الدهن مرتبطاً بإيقاع معين ، لا في القراءة ولا في الغناء ، بسبب قلة استعماله . وبصورة مبدئية أقترح أن نموذج النبر فيه هو :

$$(\overset{\circ}{\underset{\circ}{S}} - / \overset{\times}{\underset{\times}{S}} - \overset{\circ}{\underset{\circ}{S}} - / \overset{\circ}{\underset{\circ}{S}} - \overset{\times}{\underset{\times}{S}} - \overset{\circ}{\underset{\circ}{S}} - / \overset{\times}{\underset{\times}{S}} - \overset{\times}{\underset{\times}{S}} -)$$

$$/ \overset{\times}{\underset{\times}{S}} \overset{\times}{\underset{\times}{L}} / \overset{\times}{\underset{\times}{S}} \overset{\times}{\underset{\times}{L}} / \overset{\times}{\underset{\times}{S}} \overset{\times}{\underset{\times}{L}} \overset{\circ}{\underset{\circ}{S}} \text{ أو } / \overset{\times}{\underset{\times}{S}} \overset{\times}{\underset{\times}{L}} / \overset{\times}{\underset{\times}{S}} \overset{\times}{\underset{\times}{L}} / \overset{\times}{\underset{\times}{S}} \overset{\times}{\underset{\times}{L}} \overset{\circ}{\underset{\circ}{S}}$$

وأن وحدته الأولى تحمل خاصية التوتر الموجودة في وحدة الخفيف والرمل (هـ—هـ—هـ)

أما وحدتاه الأخيرتان فإن نبرهما مفروض إلا فيما يخص الوجه الضعيف في الثانية . وحين تكون وحدته الأخيرة (هـ—هـ—هـ) يتحول نبرها الى (هـ—هـ—هـ) .

أود هنا أن أثير قضية الرمل والمديد من زاوية شبيهة بما أثرته في حالة السريع . يسدو لي أن تغير نموذج النبر في هذين البحرين ، في الوحدة الأخيرة ، يجعل من التجاوز اعتبار أمثلتها التي تكون وحدتها الأخيرة من الشكل (هـ—هـ—هـ—هـ) وتلك التي تكون وحدتها الأخيرة من الشكل (هـ—هـ—هـ) أمثلة لها الطبيعة ذاتها . بكلمات أخرى، أقترح أن الأمثلة التي تُنسبُ الى الرمل تنتسب في الواقع الى بحرين مختلفين يمكن أن يحدد الأول بأن له الشكل :

$$(a) (\overset{\times}{\underset{\times}{\text{هـ}}}-\overset{\times}{\underset{\times}{\text{هـ}}}-\overset{\times}{\underset{\times}{\text{هـ}}}-\overset{\times}{\underset{\times}{\text{هـ}}}) / (\overset{\times}{\underset{\times}{\text{هـ}}}-\overset{\times}{\underset{\times}{\text{هـ}}}-\overset{\times}{\underset{\times}{\text{هـ}}}-\overset{\times}{\underset{\times}{\text{هـ}}}) / (\overset{\times}{\underset{\times}{\text{هـ}}}-\overset{\times}{\underset{\times}{\text{هـ}}}-\overset{\times}{\underset{\times}{\text{هـ}}}-\overset{\times}{\underset{\times}{\text{هـ}}})$$

والثاني بأن له الشكل :

$$(b) (\overset{\circ}{\underset{\circ}{\text{هـ}}}-\overset{\times}{\underset{\times}{\text{هـ}}}-\overset{\times}{\underset{\times}{\text{هـ}}}-\overset{\times}{\underset{\times}{\text{هـ}}}) / (\overset{\times}{\underset{\times}{\text{هـ}}}-\overset{\times}{\underset{\times}{\text{هـ}}}-\overset{\times}{\underset{\times}{\text{هـ}}}-\overset{\times}{\underset{\times}{\text{هـ}}}) / (\overset{\times}{\underset{\times}{\text{هـ}}}-\overset{\times}{\underset{\times}{\text{هـ}}}-\overset{\times}{\underset{\times}{\text{هـ}}}-\overset{\times}{\underset{\times}{\text{هـ}}}) / (\overset{\circ}{\underset{\circ}{\text{هـ}}}-\overset{\times}{\underset{\times}{\text{هـ}}}-\overset{\times}{\underset{\times}{\text{هـ}}}-\overset{\times}{\underset{\times}{\text{هـ}}})$$

وأن يعتبر كل شكل بحراً مستقلاً ، لا علاقة له بالآخر ، له نموذجه النبري الخاص ، وإذا أردنا الإشارة الى التشابه بينها يمكن أن نسمي الأول « الرمل » ، والثاني « الرمل الثقيل » ، كما اقترحت في حالة السريع . وبالطريقة ذاتها تنقسم أمثلة المديد الى نوعين ، كل منها يشكل بحراً مستقلاً :

$$(a) (\hat{e}-\ddot{x}-/\hat{e}-\ddot{x}-\circ-/\hat{e}-\ddot{x}-)$$

$$(b) (\hat{e}-\ddot{x}-/\hat{e}-\ddot{x}-\hat{e}-/\hat{e}-\ddot{x}-\circ-/\hat{e}-\ddot{x}-)$$

ويسمى الأول « المديد » ، والثاني « المديد الثقيل » .

٣ - الخفيف :

لعل الخفيف أكثر البحور المتغايرة تعقيداً . ويبدو أن التحليل نفسه أدرك ذلك . وهو يشير كذلك قضية الوحدة (SLS) بحدة . لكنني ، هنا أيضاً ، أودُّ أن أقترح تقسيم أمثلته الى بحرین : الأول « الخفيف » وله الشكل :

$$(a) (\hat{e}-\ddot{x}-/\hat{e}-\ddot{x}-\circ-\overset{*}{\longleftrightarrow}^*/\hat{e}-\ddot{x}-)$$

والثاني « الخفيف الثقيل » وله الشكل :

$$(b) (\hat{e}-\ddot{x}-/\hat{e}-\ddot{x}-\hat{e}-/\hat{e}-\ddot{x}-\circ-\overset{*}{\longleftrightarrow}^*/\hat{e}-\ddot{x}-)$$

لكن عملي على هذا البحر لم يصل بعد نتائج يمكن أن توصف بالصحة المطلقة ، ولا بد من دراسة أعمق له . إن القراءة التقليدية التي تملأ اللهن للقصائد المشهورة التي تنسب الى الخفيف، تجعل من الصعب محاولة اكتشاف نموذج النبر فيه بهدوء وفي خطوة بالنفس . وآمل أن تقود الدراسة الدقيقة في المستقبل الى نتائج أكثر سلامة . ومن الواضح أن التوتر في هذا البحر عميق بسبب تكرار (هـ) ثلاث مرات في وحدته المتوسطة .

٤ - المجتث :

هذا آخر التشكلات التي تثير قضية الوحدة (SLS) ، وهو يثيرها

بحدة أعمق لأن وحدته الأخيرة لا يمكن أن تتخذ شكلاً آخر فهي دائماً (S L | S) . والتوتر الداخلي فيه معدوم ، مع أن وحدته الأولى تتكرر فيها (- ه) . وما يقوله التحليل من أن وحدته الأولى هي (مستفع لن) أي أن النبر - إذا ربطنا بينه وبين امتناع الزحاف - يجب أن يقع على (- ه) الثانية ، يمكن أن يوضح إذا أعطينا المجتث نموذج النبر التالي :

$$(\hat{\theta}^0 - / \hat{\theta}^x - - \hat{\theta} - / \hat{\theta} - - \theta - \theta^x -)$$

وفي هذا النموذج يظهر بوضوح أن النبرين القويين يفصل بينهما ثلاث نوى متوالية إحداها (— — هـ) . وهذا شرط يبدو انه يتجنب في إيقاع الشعر العربي . ويبدو أن هذه الحقيقة تفسر امتناع الزحاف في (— هـ) الثانية من وحدة المجث الأولى ، وتفسر ، بالتالي ، عزل التحليل للتتابع (— هـ —) من (— هـ — هـ — هـ — هـ) واعتباره وتداً مفروقاً لا يطرأ عليه الزحاف^١ . وبسبب انعدام التوتر في (— هـ — هـ — هـ — هـ) يمكن أن يقال : إن نموذج النبر في المجث ثابت مطلقاً ، غير منتظم ، وانه :

$$(\overset{\circ}{\bullet}-/\overset{\times}{\bullet}-\hat{\bullet}-/\hat{\bullet}-\overset{\times}{\bullet}-\bullet-)$$

$$/ \text{S}^{\times} \text{S}^{\wedge} \text{L} / \text{S}^{\wedge} \text{L} | \text{S}^{\circ} \text{و}$$

ومن الواضح أن تحقق الامكانية النظرية التالية : ورود الوحدة الأخيرة
في المجتث من الشكل (— — — —) ، يجعل نموذجه النبوي :

$$(\hat{\sigma}_{\alpha\beta}^{\times}/\hat{\sigma}_{\alpha\beta}^{\times}\cdot)$$

وليس هناك من سبب يحول دون خلق تشكّل كهذا . إلا أن من المهم

* ثم ترد بعد ذلك النواة (- - هـ) فتزيد المساحة الصوتية التي لا يقع عليها نبر قوي .

أن يؤكد أن هذا التشكل ذو توتر داخلي [لأن النبر القوي يمكن أن يقع فيه على (ه - الأولى] وأنه بذلك لا يمكن أن يعتبر شكلاً من أشكال المجتث إلا تجاوزاً .

النبر الشعري : ارتباطه بالتجربة النفسية

٥٥ - النبر الشعري ، كما أشارت الدراسة ، ليس عنصراً آلياً (ميكانيكياً) خالصاً تفرضه طبيعة التتابعات الصوتية على الشعر ، أي أن النبر لا يرتبط بالتفاعلات ذاتها بدرجة مطلقة ، وإنما له جانبه الحيوي الذي ينبع من التجربة الشعرية على مستوى الحركة الداخلية للتركيب الشعري. وبالحركة الداخلية يقصد هنا التفاعل الخلاق بين عناصر العمل الفني التي تنسج بنية القصيدة . والبنية ، كما تفهم هنا ، هي ما يسميه عبد القاهر الجرجاني « صورة المعنى » وبروكس (Cleanth Brooks) « structure »^{١١} . يعطي تفاعل النبرين اللغوي والمجرد العمل الفني طبيعته الإيقاعية النهائية. وقد يقود هذا التفاعل الى اختيار وجه معين للنبر يجمع بين النبرين دون أن يكون أيهما بصورة مطلقة صافية . وفي هذه العملية لا بد أن يجري تعديل في نموذجي النبرين المذكورين عن طريق إهمال بعض مواقع النبر وإبراز مواقع أخرى . كما أن التفاعل يمكن أن يبلغ ذروة إيجابيته بإبراز كل مواقع النبر في كلا المستويين : اللغوي والمجرد . وفي هذه الحالة يكون خصب التفاعل نتيجة للتماكن والافتراق بين نبر المستويين. وفي ما يلي محاولة لتوضيح هذين النمطين من التفاعل من خلال تحليل مثلين من الشعر العربي .

٥٦ - المثل الأول هو البيتان التاليان للشاعر الجاهلي ذي الاصبغ
العدواني^{١٢} :

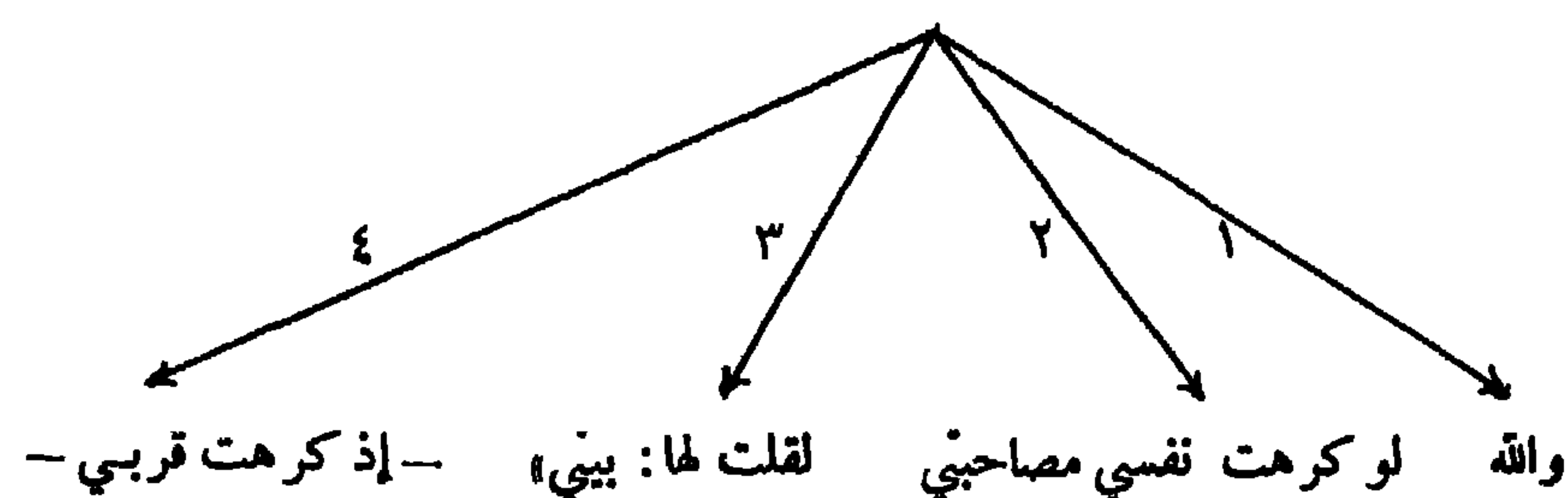
(ISB) « عفّ يؤوس ، اذا ما خفت من بلد هوناً ، فاست بوقاف على الهون
والله لو كرهت نفسي مصاحبتي لقلت إذ كرهت قربي لها : بيني »

كتابة البيت الثاني هنا تخالف كتابة أدونيس له لغرض : هو إظهار
حقيقة مهمة ، وهي أن في فهم البيت - وبالتالي صياغة نموذجيه النبري -
إمكانيتين لا يمكن رفض إحداها إلا على أساس من طبيعة التجربة الشعرية
الكاملة والدلالة المعنوية للبيت في سياق هذه التجربة .

٥٦ - ١ الامكانية الأولى في قراءة البيت هي التالية :

« والله ، لو كرهت نفسي مصاحبتي لقلت - إذ كرهت قربي - لها : بيني »

ويمكن كتابة البيت بالمخطط الشجري الآتي إبرازاً للنقطة المحورية
المناقشة :



التعبير بين قوسين (الفرع ٤) تعبير معترض ، بمصطلح النحاة ،
وإظهاره على هذا الشكل يضفي الحركة الداخلية لصورة المعنى إضاءة جيدة :
على المستوى الدلالي (Semantic) ترتبط (لها) ب (قلت) ، والقول
هو (بيني) .

أما التعبير : (إذ كرهت قربي) فهو يكرر الدلالة العامة في الشطر

الأول تكراراً فنياً عميقاً . وهو يبلغ بالفكرة درجة من التوتر لا تكون لها إذا لم يرد التعبير (إذ كرهت قربي) . والتعبير يؤكد الوصول الى لحظة الانشقاق ، لحظة الفصم بين الشاعر ونفسه . الفكرة في التعبير (لو كرهت نفسي مصاحبي) ظلت على مستوى الشرط وإمكانية الحدوث أما في (إذ كرهت قربي) فإن الكره ليس شرطاً ، وإنما هو تحقق فعلي الآن : هذه لحظة التأزم بين الشاعر ونفسه : إنها الآن في موقف الكره ، لا في موقف احتمال الكره .

يأتي رد الشاعر على موقف التأزم حاسماً، قاطعاً : (لقلت لها : بيني) .

و (لها) تضع الشاعر أمام نفسه : إنها طرفان متقابلان ، وهو يحسم العلاقة بفصم قاطع ، محدقاً في نفسه ، صارخاً بكلمة حادة : بيني [اذهبي الى جهنم فأنا لن أحتمل كرهاً من أحد حتى منك] .

هذه الطريقة في فهم البيت تفرض تعبيراً نفسياً عنه ذا خصائص معينة، أي أنها تفرض إيقاعاً معيناً تكتمل به التجربة الفنية النفسية ، ويتبلور عالمها الشعري على درجة أقصى من الكمال .

يمكن الآن اقتراح الاختيار التالي لنموذج إيقاعي يُحقق هذه الدرجة من الكمال باتخاذ النبر الموضع التالية :

(ISBN) « والله لو كرهت نفسي مصاحبي »

لقلت إذ كرهت قربي لها : بيني »

بإعطاء البيت رموزه بالطريقة المتبعة في هذا البحث، يكون نموذج النبر:

(ISBNN) (—ه—×/—ه—×—ه—/—ه—×/—ه—×—ه—)

(—ه—×—ه—/—ه—×//—ه—×—ه—/—ه—×/—ه—×—ه—)

٤ - في الوحدة الثالثة من الشطر الثاني (المتجاوبة مع ١/٣) تعقد نموذج النبر أيضاً ، فجاء النبر القوي على (ه - ه) الأولى ، ثم جاء نبر قوي حيث تفترض النظرية وجود نبر خفيف ، لأن (لها) ، هنا ، نقطة تركيز جذرية في التجربة المتكاملة . وهكذا تحمل الوحدة (ه - ه - ه - ه) نبرين قوين .

٥ - في الوحدة الأخيرة من الشطر الثاني اختيرت (ه - ه) الأولى موقعاً للنبر القوي ، لتجسيد حدة الفصم النهائي في الأمر الموجه الى النفس .

يسمح تحليل الظواهر المعددة هنا بدراسة العلاقة العضوية بين النبر الشعري والعوامل الفاعلة في بنية القصيدة على صعيد أعمق من شكل التتابعات الصوتية ، وستتضح هذه العلاقة بعد دراسة الامكانية الثانية في قراءة البيت واختيار نمودجه النبري^{١٣} .

٥٦ - ٢ في هذه القراءة الثانية ، يظل تركيب العلاقات الأساسية ، في مفهوم القسم وارتباطه بشرط كره النفس لمصاحبة الشاعر ، ما كان عليه في القراءة الأولى . من هنا يمكن ألا يطرأ تغيير على نموذج النبر ، إلا أن تستغل إمكانية وضع النبر القوي في الوحدة الأولى على (ه - ه) الأولى لتأكيد القسم بنبر النواة التي تشكلها أدواته :

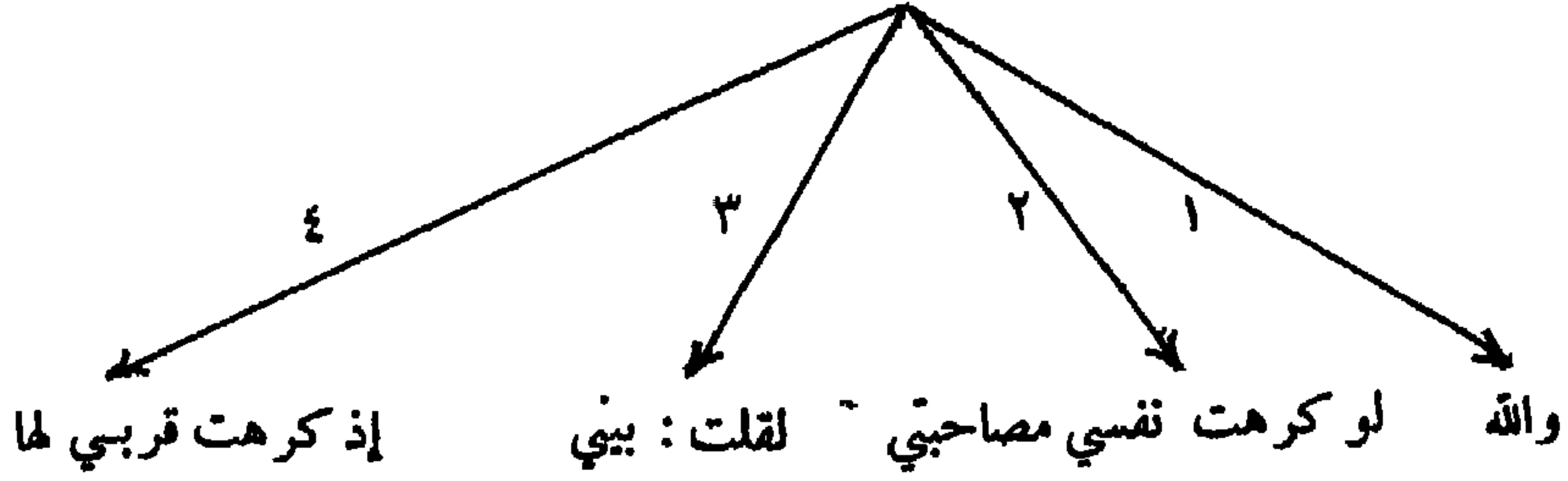
والله[×] (ه - ه - ه[×]) .

أو أن تنبر النواة التي تدخل فيها (ياء) المتكلم ، فيتحقق نموذج نبر يتحد بما يفرضه النبر المجرد :

[نفسي[×] مصا / حبي (ه - ه - ه[×])] .

أما الشطر الثاني فإن تغير تصور المتلقي للعلاقات الدلالية والنفسية فيه ،

يُمنحه نموذج نبر مختلفاً جذرياً في التعبير (كرهت قربي لها) ، فيصور ارتباط (لها) بالقرب ، لا بالقول ، بالشكل التالي :



وهذا يجعل العلاقة الأساسية القرب من النفس ، ويخلق بين (قربي) و (لها) أنسياً مباشراً يمكن أن يتجسد في نبر (قربي) نبراً قوياً على نواة (قربي) الثانية ، وتخفف النبر على (لها) ، لأن وضعه قوياً يحقق الانفصال بين هاتين الداتين ، كما أظهرت القراءة الأولى . يجسد هذه العلاقات في القراءة المناقشة اختيار نموذج النبر التالي :

(ISBNG) « لقلت إذ كرهت قربي[×] لها : بيني »

وبلاحظ أن هذا النموذج يتحد بما يفرضه النبر المجرد حسب القواعد المقررة .

٥٧ - يوفر الشعر العربي أمثلة رائعة للتوتر الحسي بين النبر اللغوي والنبر المجرد . وإذا كان بيت ذي الاصبغ يتخذ تركيباً بنيوياً جديداً بتغيير مواقع النبر على كلماته ، فإن ثمة أمثلة تظهر فيها روعة التوتر بين النبرين على صعيد التجربة الشعرية ، وموقف الشاعر الأساسي من موضوعه ، وأبعاد عالمه النفسي ، دون أن يؤدي تغيير نماذج النبر الى تغير في التركيب البنيوي . ولعل نسبة الأمثلة الأخيرة أن تكون أعلى بكثير من الأولى . وقد يغني هذا البحث في التوتر تحليل أبيات من إحدى روميات أبي فراس الحمداني المشهورة ، حيث يجسد الشاعر عبر التواصل

العميق بينه وبين حماسة طليقة مأساة أسره وأبعاد تجربة السجن ونقيضه : الحرية ، في إيقاع (الطويل) ذي التوتر الداخلي الذاتي الذي يقدر الشاعر الخلاق أن يعمق مداه ، ويرفعه الى درجة يصبح معها التعبير الشعري انقلاباً مستمراً، وارتداداً دائماً ، بين طبقتين إيقاعيتين - أو بين صفيحتين رنانتين ، ثقلاً وخفة ، نواحاً وصلابة ، انهياراً داخلياً وتماسكاً بخلقه الإباء الأصيل ، كما هو التعبير الشعري في رومية الحمداني . تركيب العالم الشعري ، هنا ، معقد ، رغم وضوح خطوطه الأساسية ، وغياب الشاعر وحضوره - في حدود السجن ، في مراحب الحرية والبطولة في حلب - دائمان يجسدان توتراً أساسياً في التجربة الشعرية ذاتها . وانفلات الحماسة في عالم الشاعر لا يحل التوتر ويحيله سلاماً - كما يحدث أحياناً في شعر الحنين (التواصل بين الحماسة والشاعر يصبح كلياً بحيث تمنحه العزاء والراحة الداخلية)^{١٤} بل يصل بالتوتر مستوى التصدع ، حيث يستحيل أي سلام مع الأشياء والذات والخارج (سيف الدولة خصوصاً) .

وتتحول الحماسة ذاتها الى تجسيد للتصدع : هي جارة ، بكل ما يمثله الجار من أمان وبعث للاطمئنان الداخلي - كما يؤكد مفهوم التجاور عند العرب - لكن الحماسة تحمل النقيض أيضاً : هي الحرية التي تظل خارج الذات ، المتعة بأبعاد وآماد يحجب الذات عنها حرمان فعلي قاس ؛ وهي فاعلية مرارة داخلية وجور - والكلمة ذاتها باشتقاقها من الجور تحمل هذا العنصر . من هنا تصبح الحماسة اندماجاً وتوحداً لنقيضين : القرب والبعد ، باعث الاطمئنان ومفجر الحرمان (بل النعمة والحسد ؟) فوقف الشاعر الجذري ليس تواجداً مع الحماسة ، ليس التجاء الى عالمها الوريث الناعم المنفلت وتخذراً به ، بل انفجار في وجه التناقض الساحق : حرمتها وأسرته ، انفلاتها وتقوقعه . لكنه ، أيضاً ، ارتقاء على صعيد آخر أمام حقيقة بسيطة : وجودها الى جانبه جارة تحمل فيما تحمل وجوداً من الأنس - الأنس الممزق المصدع .

هذا الارتداد بين صفيحتي النقيضين يبطّن جسد الإيقاع الشعري ،
ويصبح لحمته المؤسسة حين يصل التوتر ذروته . يَنْسَرِبُ الأَنَسُ في
هدوء آسٍ في مطلع القصيدة ، بهدوء التواجد :

« أقول وقد ناحت بقربي حمامة »

ويتحد مستويا النبر هنا اتحاداً مطلقاً . لكن التوتر يندفع فجأة ، حين
ينبثق نبع التناقض الأصلي : فكرة الجيرة بين الشاعر والحمامة ، كونها
جارة وإدراكه لذلك ، يثيران النقيض فوراً . فور تبلور المفهوم — الكلمة
في ذهن الشاعر ، يبدأ التوتر . في استخدام (جارتا) ذاتها ينفصل مستويا
النبر : النبر اللغوي له النموذج :

« أيا جا[×] رتا »

لكن النبر المجرد يأخذ النموذج : « أيا[×] جا » .

ويتحقق هنا شيء من قدرة الشعر على النبر . بكلمة واحدة يجلو
الشاعر الضدية في حسّه : هذه الجارة التي ليست جارة : الجارة التي
ألا تجير . هل يسميها جارة أم لا يسميها ؟ هل هي جارة أم جور ؟
هل تشعر بما يشعر الجار ؟ فجأة تتدفق كل هذه التساؤلات .

« هل تشعرين بحالي ؟ »

والسؤال ، ليس سؤالاً . فهو يدرك جذرياً أنها لا تشعر بحاله .
السؤال ينكر جوابه : التوتر من جديد في السؤال ذاته ، والتوتر ينعكس
بروعة في انفصال نموذجي النبر: اللغوي له النموذج :

« هل تشعرين[×] »

لكن النبر المجرد له النموذج : « هل[×] تشعرين[×] » .

ويلتقي النبران على الشعور: لأن حدة التساؤل تتركز على فكرة الشعور:
هكذا يلغى انفصال مستويي النبر ، ويستمر اتحادهما في الكلمة التالية :
(بحالي) لأن حاله محددة مستقرة ، واضحة الأبعاد ، لا تقيض فيها :
لأنها حالة الأسى والانحباس: النبر اللغوي والنبر المجرب كلاهما يقع هكذا:
(بحالي) .

ويتأكد كون التساؤل منكراً لجوابه في البيت التالي مباشرة ، حيث
لا تساؤل ، بل تقرير مستسلم بأنها لا تشعر بحاله ، وإنما هي في عالم
آخر لم تذق ما ذاق ، ولن تشعر ، لذلك ، بما يشعر به ، وبروعة
أخاذاً يتحد مستويا النبر في التعبير القاطع اللهجة :
« معاذ الهوى »

ثم يأتي نفيه الحاد ، فيفصل المستويان من جديد : النبر اللغوي يقع
على (ذقت) قوياً ، لكن النبر المجرد يؤكد النفي الجذري الأهمية
فيقع على (ما) قوياً ، وينعدم على (ذقت) ، لأن الذوق نفسه منفي،
منعدم ، لا وجود له .

وما ذاقه حسٌ صاعد ، طارق ، حادّ الوقع ، يطرق في ديمومة .
ويأتي النبر ذاته مجسداً هذا الطرق وتتالي الوقع وديمومته : النبر اللغوي
هو (طارقة) ، لكن النبر المجرد هو : « طارقة النوى » : الطرق
متوال في سقوط النبر عنيماً حاداً متتالياً مراتٍ ثلاثاً على الكلمة الطارقة:
(طارقة) .

وبعكس الطرق ، الذي يملأ وجوده ، فإن خطوط الهموم فعل هادىء .
ويتحد مستويا النبر بتحدد النبر القوي على أداة النفي (ولا) ثم استواء
النبر الطبيعي على « خطرت » خفيفاً هادئاً لا طرق فيه ولا حدة :

ولا ^Xخطرت . ثم يتحد النبران على منك^X ، لأنها ، هي الآن ، نقطة التركيز الضوئية . والهموم ، هادئة ، سلسلة ، يتحد فيها النبران : (الهموم) . وكذلك بالها الخالي ، دون توتر أو طرق . هنا أيضاً يتحد مستويا النبر (يبال) . لكن التساؤل المتوتر والانسراب المستسلم المقرر بهدوء ، اللذين يستمران في البيت التالي ، سرعان ما يخمدان ، ليسلما ذات الشاعر الى انفجار نهائي عنيف يجسد كل ما في أعماقه من حس بالتناقض ، بالظلم ، بالجور ، بانعدام الإنصاف في حركة الزمن الأعمى ، بضدية العلاقة بينه وبين هذه الجارة . وفجأة يصل التوتر بين مستويي النبر الى نقطة تصدع نهائية محرقية التوتر في الكلمات الهائجة :

« أيا جارتا ما أنصف الدهر بيننا »

نموذج النبر اللغوي هنا : « أيا جارتا ما أنصف الدهر بيننا »

ونموذج النبر المجرد : « أيا جارتا ما أنصف الدهر بيننا »

ولا يلتقي النموذجان إلا في خود الحركة الهائجة على (بيننا) حيث الذاتان محددتان واضحتان . أما في النداء المستغيث (أيا) ، في تسميتها (جارة) ، في النفي القاطع ، في الإنصاف المنفي بغضب حاد ، وفي الدهر نفسه الذي له وجهان الآن - رغم أزليته وكيونته الدائمة عادة - فإن مستويي النبر يصلان ذروة التوتر والتناقض . ومعاً يرفعان كل نواة في هذا التعبير العجيب الى صرخة فاجعة ، بحدة الصوت الذي يطلقه الأسير في احتجاجه المتمزق المتصدع .

وتنتهي الصرخة الفاجعة ، وينسرب صوت يطلب التواجد والتواصل - فعلي المشاركة والعزاء والاطمئنان الداخلي - من هذه الجارة التي لا تجبر . لأول مرة يصبح موقف الشاعر لا موقف المتسائل المنكر ،

ولا موقف الغاضب المتهم، بل موقف المتضرع الذي يطلب المشاركة بقرار
منهار مستسلم يخنفي منه التوتر والثورة . وبسلاسة باهرة ينسرب مستويا
النبر ليتحدا في كل كلمة من هذا الشطر العجيب — حيث الذات في خمودها
المنهك :

« تعاليّ أقاسمك الهموم تعاليّ »

وتنسب الكلمات بنبرها الطبيعي ، منقسمة الى وحدات إيقاعية متميزة
تامة ، إلا في موضع واحد : حيث الدعوة الى تقاسم الهموم، حيث ترتبط
الكلمتان ، تتقاسمان الوجدتين الإيقاعيتين : (عـلـن فـا فـا / عـلـن فـا) ،
وتشتركان في خلقها ، محقتين فعل مشاركة تحين أعماق الشاعر الى
تحقيقه ، بل تتضرع من أجله .

في مثل هذا الخلق الفني يبلغ تفاعل النبر اللغوي والنبر المجرد آماداً
من الروعة والحصب تُظهر ، إذ تُدرك ، مدى الحسارة التي نخسر حين
نحقق في استكناهما وتقصّي أبعادهما الثرية .

مفهوم التجاوب الإيقاعي .

٥٨ - ينبع إيقاع الشعر العربي، إذن، من تشكّل نموذج معين للنبر .
وينشأ النموذج من حدوث النبر على مواقع محددة في التركيب الشعري .
 ويفرض مواقع النبر عاملان : التابع الأفقي لعدد معين من النوى تجتمع
في وحدات إيقاعية متميزة (وطبيعة النوى ذاتها) ثم طبيعة النبرين اللغوي
والبنوي المرتبطين بالتجربة الشعرية .

بهذا المعنى يكون للتشكّل الوزني أساس كمي^{١٥} (أو أساس من التابع
النوي) . لكن هذا الأساس ليس مطلقاً وإنما هو نسبي في أهميته .

يعني هذا أن النبر يمكن أن يقع في مواضع معينة على نوى تختلف طبيعتها عن النوى التي يقع عليها في وحدات مناظرة لها في التشكل الوزني . ويقود هذا الى القول بأن العربية توفر أساساً تتابعياً لكنها تركز بالدرجة الأولى على توفير النموذج النبري ويمكن أن يتوفر النموذج النبري في حالتين :

١ - توحد التركيب التتابعي للنوى في وحدتين تقعان في مكانين متناظرين من البيت الشعري أو البيتين .

٢ - في غياب توحد التركيب التتابعي للنوى ، وفي هذه الحالة يرد تتابع نووي يخالف التتابع النووي في الوحدة النظرية . ولهذا المخالفة طبيعة يمكن تحديدها نظرياً عن طريق القانون الأساسي في التعادل الإيقاعي الذي صيغ في القسم الأول من الدراسة ، وهو :

« يتحقق التعادل الإيقاعي في الشعر بين وحدتين إذا تحقق بينهما الشرطان التاليان :

١- أن يكون عدد المتحركات فيها واحداً (أو عدد المقاطع) .

٢- أن يكون اتجاه التتابع الأفقي للنوى فيها واحداً بحيث تكون النواة (— هـ) أو التتابع (— هـ) في موضعين متناظرين من الوحدتين الإيقاعيتين . »

لكن هذا القانون مطلق في حالة واحدة فقط هي حالة الجزء الفقري للتشكل الوزني - الحشو - حيث يجب توفر كلا الشرطين المقررين هنا ما في مطلع البيت الشعري فإن توفر الشرطين معاً ليس مطلق الضرورة .. ويمكن أن يحدث تعديل في طبيعة الشرط الأول ، فيما يبدأ من التشكلات بالنواة (— هـ) . وأما في نهاية البيت الشعري فإن التعادل الإيقاعي المطلق بين الوحدات الأخيرة في الأبيات شرط ضروري ، لكن هذا التعادل قد يتم بتحقيق الشرط الأول فقط ، دون الثاني ، لأن الجزء

إن تركيب الطويل نفسه يشعرا بصحتها ، في العروض الخليلي . وفي الشعر العربي ذاته ، حين تأتي (مفاعيلن) في عروض الطويل ، يجب أن تأتي كذلك في ضربه . هذه قاعدة أساسية . ترى ما هو تفسيرها ؟ إذا قبلنا معطيات النظرية الكمية التي نخبرنا بأن (— — — ه — ه — ه — ه) = (— — — ه — ه — ه — ه) كميّاً ولذلك يجوز أن تحل محلها عجزنا عن تفسير الأمر . من الواجب نظرياً أن يمكن كون العروض (مفاعيلن) والضرب (مفاعلن) لتعادلها الكمي . لكن هذا لا يحدث . فلا شك إذن أن التفسير الكمي غير صحيح . أما حسب تفسير الفرضية المتبناة هنا ، فإن (— — — ه — ه — ه — ه) تحمل النبر على الجزء (ه — ه) بالطريقة التالية : (— — — ه — ه — ه — ه^x) وهذا النبر يجب أن يتوفر في الضرب دائماً لإعطاء الإيقاع طبيعة خاصة في البيت الواحد . ولا يمكن لنموذج النبر أن يتغير في البيت نفسه حين يكون مطلع القصيدة ذا تقفية داخلية . لذلك لا تأتي (— — — ه — ه — ه — ه^x) ضرباً لبيت عروضه (— — — ه — ه — ه — ه^x) . أما في البيت الثاني فتأتي (مفاعلن) في العروض على أن تظل (مفاعيلن) الضرب فيحقق تغير نموذج النبر في العروض نوعاً من السلاسة والخفة التي يبدو أن توفرها في هذا الموضع شيء يتقبله حس الإيقاع عند العرب ، لأن الوحدة ليست كافية للقصيدة .

الدليل الآخر على صحة الفرضية المتبناة هو الحقيقة التالية « حين تأتي (مفاعلن) في عروض البيت الأول ، يمكن أن تأتي (مفاعيلن) في ضربه . فالنبر ينطلق سلساً في العروض ليصبح ارتكازاً ثقيلاً في الضرب . لكن الحقيقة الأكثر دلالة هي انه اذا كان العروض (— — — ه — ه — ه — ه) في أي بيت فلا يمكن أن يكون الضرب (— — — ه — ه — ه — ه) . أما اذا كان العروض (— — — ه — ه — ه — ه) فيمكن للضرب أن يكون (— — — ه — ه — ه — ه) أي أن التقابل التالي ممكن :

(TWP) (— — — ه — ه — ه — ه / — — — ه — ه — ه — ه)

أما التقابل :

$$(TWIP) \quad (---\circ---/\circ---\circ---)$$

فهو غير ممكن .

وينبغي أن يُتساءل عن دلالة هذه الحقيقة التي تعجز النظرية الكمية عن تفسيرها عجزاً مطبقاً . إن إمكانية $(---\circ---/\circ---\circ---)$ في العروض والضرب لا بد أن تشير الى خصيصة تجمع بين الوجدتين .

وهذه الخصيصة ليست كمية وإنما هي نموذج النبر في الوجدتين، وهو كما تقترح هذه الدراسة :

$$(MN_1) \quad (---\overset{\times}{\circ}---)$$

$$(MN_2) \quad (---\overset{\times}{\circ}---)$$

وينسجم هذا مع الفرضية المتبناة في هذا البحث والتي تقرر أنه إذا تكررت النواة $(---\circ---)$ مشكلةً وحدة متميزة وقع النبر القوي على $(---\circ---)$ الأولى فيها .

بتطبيق هذه الفرضية على معطيات شعرية يمكن أن نرى قدرتها على تفسير حقيقة مهمة هي أن $(---\circ---\circ---)$ قليلة الورد في حشو الطويل . وقلتها نتيجة لكون النبر فيها يختلف عن النبر في $(---\circ---\circ---)$ التي تشكل حشو الطويل . فحين ترد $(---\circ---\circ---)$ في شطر ، و $(---\circ---\circ---)$ في شطر يكون للبيت نموذج النبر التالي :

$$(TSh_1) \quad (---\overset{\times}{\circ}---/\overset{\times}{\circ}---\overset{\times}{\circ}---/\overset{\times}{\circ}---\overset{\times}{\circ}---/\overset{\times}{\circ}---\overset{\times}{\circ}---)$$

$$(TSh_2) \quad (---\overset{\times}{\circ}---/\overset{\times}{\circ}---\overset{\times}{\circ}---/\overset{\times}{\circ}---\overset{\times}{\circ}---/\overset{\times}{\circ}---\overset{\times}{\circ}---)$$

وتغير النبر يفقد الطويل الارتكاز الثقيل في حشوه على النواة $(---\circ---)$ ، وهذا الارتكاز شيء جذري في إيقاع البحر ، واختفاؤه يغير طبيعة

الإيقاع . وحين نقرأ البيت التالي لأمير القيس ، فلا شك أننا نميل عفويًا الى إبقاء النبر في موضعه الأساسي بقراءة (التاء) (ت) منبورة بثقل واضح :

(TB₃) « ويوم عقرت^x للعدارى مطيبي » .

أما إذا حاولنا قراءة الشطر بوضع النبر في الموضع الذي ينبغي، حسب النظرية والنبر اللغوي ، أن يكون فيه ، أي على (— — هـ) الأولى من (— — هـ — هـ) فإن الإيقاع يتغير تغيراً جذرياً :

(TB₃₂) « ويوم عقرت^x للعدارى مطيبي »

وفي هذا ما يشعر بأن التعادل الكمي ليس أساس الإيقاع الشعري في العربية. ذلك أن (— — هـ — هـ) يُفترض أن تأتي بدل (— — هـ — هـ) بسهولة زائدة لأن النظرية الكمية تقول إنهما متعادلتان .

٥٨ — ١ — ١ يمكن أن يكون للطويل ، إذن ، نموذجان للنبر :

$$\begin{array}{c|c} \hat{\bar{L}}\bar{S} / \hat{\bar{L}}\bar{S} & \hat{\bar{L}}\bar{S} \\ \hline \longrightarrow & \begin{array}{c} \hat{\bar{L}}\bar{S} \\ \hat{\bar{L}}\bar{S} \\ \hat{\bar{L}}\bar{L} \end{array} \end{array} \quad (TWN_a)$$

$$\begin{array}{c|c|c|c} \hat{\bar{L}}\bar{S} / & \hat{\bar{L}}\bar{S} & \hat{\bar{L}}\bar{S} & \hat{\bar{L}}\bar{L} / \\ \hline & \hat{\bar{L}}\bar{L} & \hat{\bar{L}}\bar{L} & \hat{\bar{L}}\bar{S} \\ \hline & & & \hat{\bar{L}}\bar{S} \end{array} \quad (TWN_b)$$

ويبدو أن (LL)^x لا ترد في الحشو إلا إذا كانت الوحدة النهائية (LL)^x كذلك . أي أن نموذج النبر في حالة (TWNb) ثابت الى درجة الاطلاق تقريباً حتى اذا لم تتعادل العروض والضرب كمياً . أما في (TWN_a) فإن التعادل النووي ووحدة نموذج النبر أقل بروزاً .

يبقى أن يقرر أن علاقة بيت بيت هي من النوع التالي : الوحدة الأخيرة في كل بيت يشترط فيها تحقق شرطين :

أ- التعادل المطلق في التتابع النووي .

٢ - توحيد نموذج النبر .

أما في البيت الواحد فلا يشترط توفر نموذج النبر نفسه ولا التعادل النووي بين العروض والضرب . لكن الشعر العربي يميل الى التصريح في مطالع القصائد خاصة ، أي تحقيق التعادل النووي ونموذج النبر الواحد بين العروض والضرب^{١٧} .

ممکن اذن أن یوصف الطویل وصفاً نہائیا کما یلی :

نموذج النبر في الطويل هو: $\begin{array}{c} \boxed{\overset{\times}{L} S} \\ \boxed{L} \end{array}$ إلا في وحدته الثانية فيكون غالباً $(\overset{\times}{L} S S)$

وحيث يتغير نموذج النبر على عروض البيت فيصبح (\hat{LSS}^X) فلا بد أن يكون الضرب من الشكل نفسه بنموذج النبر نفسه . (لا بد هنا ليست تشريعاً للمستقبل ، وإنما وصف لما حدث في التراث) . وأي تغير في نموذج النبر في الحشو يغير طبيعة الإيقاع ، وذلك نادر مع أنه ممكن حيث تصبح الوحدة الثانية (\hat{LL}^X) .

أما ورود الوحدة الثانية بالشكل (— — — — —) فلا يغير نموذج
النبر ذاته ، وإن كان يؤدي الى تغيير التركيب النووي للبيت بشكل يخلق
توتراً حاداً في التابع الحركي التالي :

(0 - - 0 - - 0 - 0 - - - 0 - 0 - - 0 - 0 - -) (TWT)

في هذا التابع تفرض قواعد التبر النموذج التالي :

$$(\hat{\theta}^{\times} - \hat{\theta} / \hat{\theta}^{\times} - \hat{\theta}) \text{ (TWIM)}$$

ثم تأتي النواة (— — — هـ) التي يمكن أن تنبر حسب القواعد كما يلي

($\hat{x} - - - \hat{e}$) . لكن نبرها بهذه الطريقة يعني أن الوحدة ($- - - e -$) فيها نبران قويان كما يلي : ($- - - \hat{e} - \hat{x} - \hat{x}$) وأن (علن فا) التالية لها لا تحمل النبر القوي على ($- - - e$) . ولذلك يعاد الى نبر ($- - - e$) بالشكل ($\hat{x} - - - \hat{e}$) لتوفير نموذج النبر المطلوب . ويبدو أن هذا التوتر الواضح وراء ندرة ($- - - e -$) في الشعر العربي .

٥٨-٢ بتطبيق الفرضية المتبناة هنا في نبر ($- - - e - e -$) و ($- - - e - e -$) على الرجز والهزج يكون للأول النموذج النبري :

(RAI) ($\hat{x} - - - \hat{e} - / \hat{x} - - - \hat{e} - / \hat{x} - - - \hat{e} -$)

ويجوز تركيبه النووي بأي طريقة تحفظ نموذج النبر نفسه ضمن الشروط المحددة في التغير النووي .

($\hat{x} - - - \hat{e} - / \hat{x} - - - \hat{e} - / \hat{x} - - - \hat{e} -$)

وتنطبق هنا القاعدة القائلة بأن تكرار ($- - - e$) في وحدة ما يوجب وضع النبر القوي على الأولى منها .

أما الهزج فتركيبه :

(HAI) ($\hat{x} - - - \hat{e} - / \hat{x} - - - \hat{e} -$)

وإذا حدث فيه تغير في التركيب النووي حدث تغير في النبر . ولذلك فإن التغير نادر في هذا البحر مع أنه ممكن بالطريقة نفسها التي يمكن بها في الطويل ، مثلاً :

(HAIT) ($\hat{x} - - - \hat{e} - / \hat{x} - - - \hat{e} -$)

ولعل هذا هو ما يوضح منع القبض في (مفاعيلن) هنا إطلاقاً : لثنائية البحر وتغير شخصيته تماماً إذا تغيرت وحدته الأخيرة بتغير نموذج نبرها .

وتفسر الفرضية المتبناة حقائق تعجز النظرية الكمية عن تفسيرها . تخبرنا النظرية الكمية أن :

$$(\text{ه} - - - \text{ه} - - - = \text{ه} - \text{ه} - \text{ه} - - -)$$

$$\text{وأن } (\text{ه} - \text{ه} - \text{ه} - \text{ه} - - - = \text{ه} - - - \text{ه} - - -)$$

وأن هذا هو السبب الذي يسمح بكون (ه - - - ه - - -) زحافاً لـ (ه - - - ه - - - ه - - -) وزحافاً لـ (ه - - - ه - - - ه - - -)

لكن هذا يعني ببساطة أن (ب = ب)

$$(\text{ج} = \text{ب})$$

فتكون (ب = ج) .

أي أن التعادل الكمي موجود بين (ه - - - ه - - - ه - - -) و (ه - - - ه - - - ه - - -) ويتقضي هذا حسب النظرية الكمية أن يصح إبدال الواحدة بالأخرى .

لكن الشعر العربي لا يتبنى هذا الإبدال (إلا ضمن الشروط المناقشة في النموذج الرياضي وقصيدة عبيد بن الأبرص) ، ويظهر ذلك وجهاً آخر لخطأ النظرية الكمية . أما تبعاً للفرضية المتبناة في هذا البحث ، فإن صعوبة الإبدال تنبع من أن نموذجي النبر في الوجدتين (ه - - - ه - - - ه - - -) و (ه - - - ه - - - ه - - -) يختلفان اختلافاً جذرياً كما يلي :

$$(\text{ه} - - - \hat{\text{ه}} - - - \overset{\times}{\text{ه}} - - -) \text{ (MFN)}$$

$$(\hat{\text{ه}} - - - \overset{\times}{\text{ه}} - - - \text{ه} - - -) \text{ (MSN)}$$

ومن أن (ه - - - ه - - - ه - - -) لا تعادل (ه - - - ه - - - ه - - -) في الواقع من وجهة نظرياقاعية، لأن نموذج النبر في (ه - - - ه - - - ه - - -) هو (ه - - - \overset{\times}{\text{ه}} - - - ه - - -) . ولا معنى للقول إن (ه - - - \overset{\times}{\text{ه}} - - - ه - - -) زحاف لـ (ه - - - \overset{\times}{\text{ه}} - - - ه - - -) . وإنما الأولى وحدة ترد في سياق تناظر فيه أحياناً (ه - - - ه - - - ه - - -) في

شطر آخر ، وتناظرهما ليس مطلقاً وإنما هو نسبي لأن نموذج النبر فيها مختلف ، ولذلك يقترح أن يسمى تجاوباً إيقاعياً لا اتحاداً في الهوية مطلقاً.

أما (هـ — هـ — هـ — هـ) فلإنها في الواقع تعادل (هـ — هـ — هـ — هـ) إيقاعياً لأن النبر فيها يأتي في الموضع ذاته :

(MSN) (هـ — هـ — هـ — هـ)

(MFLN) (هـ — هـ — هـ — هـ)

وهذا هو السبب في أن (هـ — هـ — هـ — هـ) تصلح في أي سياق ترد فيه (هـ — هـ — هـ — هـ) لا بندرة وإنما بكثرة قاعدية . وكثرة ورود (هـ — هـ — هـ — هـ) مع (هـ — هـ — هـ — هـ) أو نظيرة لها ، في مقابل ندرة ورود (هـ — هـ — هـ — هـ) نظيرة لـ (هـ — هـ — هـ — هـ) ، له دلالة المطلقة : وهي أن (هـ — هـ — هـ — هـ) تعادل (هـ — هـ — هـ — هـ) إيقاعياً ، لكنها لا تعادل (هـ — هـ — هـ — هـ) بأي معنى من المعاني ، وهي ليست زحافاً لها .

٥٨-٣ للتجاوب الإيقاعي وجه آخر . يبدو أن الحس الإيقاعي المرهف عند الشاعر العربي يوفر بشكل حسي عفوي انسجاماً إيقاعياً مطلقاً بين الوحدات المتجاوبة في البيت نفسه . يلاحظ أن عدداً كبيراً من الأمثلة الشعرية المحللة لها الخصيصية التالية : حين يكون نبر معين ممكناً ، لا مفروضاً فرضاً مطلقاً ، كما هي الحال ، مثلاً ، في النواة الأولى من الوحدة الثانية من الخفيف (هـ — هـ — هـ — هـ — هـ) حيث يمكن وقوع نبر قوي فإن أي اختيار يحدث يتم لا في وحدة فقط من البيت وإنما في الوحدة أو الوحدات كلها التي لها هذه الخصيصية .

في بيت أبي العلاء المعري :

« غير مجد في ملتي واعتقادي نوح بالك ولا ترنم شاد »

يمكن وقوع نبر على (هـ) الأولى من (هـ-هـ-هـ-هـ-هـ) أي على (دِنْ) . لكن التركيب الطبيعي للبيت يجعل اختيار هذا النبر غير ضروري هنا . وفي مقابل ذلك نرى أن الوحدة المتجاوبة في الشطر الثاني لا تسمح باختيار النبر الممكن نظرياً في الموضع النظير ، إذ يصعب نبر (الكاف) دون تعسف، ولا يخدم نبرها غرضاً دلاليّاً على مستوى التجربة النفسية والبعد الانفعالي . أما في البيت :

« أبكت* تلکم الحمامة أم غنّت* على فرع غصنها المياد »

فإن الكلمة (تلکم) ذات أهمية دلالية ، وإن لم تكن تستحق نبراً بنيوياً قوياً، ولذلك تنبر نبراً خفيفاً على (تِلْ) هكذا : (هـ-هـ-هـ) . ويلاحظ فوراً أن الكلمة (فرع) هي أيضاً ذات أهمية دلالية : وإن لم تكن أهميتها من المرتبة الأولى ، ولذلك تنبر نبراً خفيفاً على (قَرْ) هكذا : (هـ-هـ) . أي أن ثمة انسجاماً يتحقق في البيت على صعيد إيقاعي بين الموضعين اللذين يمكن فيهما وضع نبر قوي . ويعتقد هذا الكاتب أن هذا يصدق على الشعر العربي بشكل عام ، مع أن تأكيد الأمر يستحيل إلا بعد تحليل آلاف الأبيات . ومن الشيق أن يقوم عدد من الباحثين بدراسة إحصائية لهذه النقطة من أجل الوصول إلى حكم له طبيعة استقرائية شمولية .

٥٩ - نتيجة :

يظهر هذا التحليل :

١ - ضعف النظرة الكمية الخالصة وعدم قدرتها على تفسير الظواهر الإيقاعية .

٢ - كون النبر أساس الإيقاع الأهم .

٣ - كون نظرية ثايل في النبر قاصرة وساذجة، ذلك أن هذه النظرية تعجز ، كما تعجز النظرية الكمية، عن تفسير الظواهر المدروسة .

يفترض ثايل ، كما سيظهر في فصل قادم بالتفصيل ، أن النبر يقع دائماً على (ه - ه) ، ويعني هذا أن يكون النبر في (ه - ه - ه - ه) كما يلي (ه - ه - ه - ه) وعلى (ه - ه - ه - ه) كما يلي (ه - ه - ه - ه) . وهذا الفرض لا يستطيع تفسير الظواهر السابقة ، مثلاً : لماذا لا يأتي التقابل (TWIP) في العروض والضرب مع أن النبر فيها واحد ؟

ولماذا لا يرد التقابل (ه - ه - ه - ه // ه - ه - ه - ه) مع أن النبر فيها واحد ؟

ولماذا لا ترد (ه - ه - ه - ه) مكان (ه - ه - ه - ه) بكثرة مع أن النبر فيها واحد ؟

ولماذا ترد (ه - ه - ه - ه) مكان (ه - ه - ه - ه) مع أن النبر فيها مختلف :

(ه - ه - ه - ه)

(ه - ه - ه - ه)

ولن تقدر فرضية ثايل على تقديم إجابة مقنعة ، وستلجأ الى القول : إن (ه - ه - ه - ه) هنا أصلها (ه - ه - ه - ه) والنبر عليها (ه - ه - ه - ه) . لكن هذا جواب اعتباطي لا ينظر الى التابع الحركي (ه - ه - ه - ه) على أنه شيء يخص كلمات اللغة ، وإنما على أنه يمثل تفعيلة مزاحفة عن أصل ما لها . وفي هذا تعلق بنظرية الزحافات وتجريد للإيقاع عن اللغة يعادل في سذاجته سذاجة عمل العروضيين التقليديين على هذه النقطة . فالتابع (ه - ه - ه - ه) في كلمة مثل (كتابة) له شكل

واحد ولا مبرر على الإطلاق لاعتباره مرة ينبر هكذا (— — ٥^x — — ٥)
ومرة هكذا (— — ٥ — — ٥^x) .

٤ - حول بعض البحور المعقدة

٦٠ - يبدو أن الطويل والهزج يمتازان بدرجة عالية من التوتر الداخلي في نموذجي نبرهما . فكلاهما تدخل فيه الوحدة (علن فا فا) مؤسساً لإيقاعياً جذرياً . وتتخذ هذه الوحدة نموذج النبر التالي (— — ٥^x — — ٥) ، ويبدو هذا طبيعياً من وجهة نظر إيقاعية ، لأنها تتألف من الوحدة — الأساس (علن فا) التي يقع النبر القوي فيها على (علن) ، مضافاً إليها (فا) . وتؤدي الإضافة إلى انزلاق النبر القوي عن (علن) إلى النواة التالية لها . ومن وجهة نظر أخرى ، ينسجم ما يحدث هنا مع ما يقتضيه التركيب الصوتي للوحدة ، على صعيد النبر اللغوي .

يكتسب الطويل ، إذن ، من حيث تركيبه النووي ، نموذج النبر التالي (— — ٥ — — ٥) على وحدته الثانية ، وعلى وحدته الرابعة حين تكون (— — ٥ — — ٥) ، لكن كون النواة (علن) بداية للوحدة المناقشة ، وكونها تميل إلى حمل النبر القوي في مثل هذا الموضع (ثم حملها للنبر القوي في الوجدتين الأولى والثالثة من الطويل) تخلق ميلاً طبيعياً في الوحدة (— — ٥ — — ٥) إلى حمل النبر القوي على النواة (— — ٥) ، وتكتسب بذلك نموذج النبر : (— — ٥^x — — ٥) . ومن هنا تمتلك هذه الوحدة توتراً داخلياً حاداً . ويجسد هنا التوتر وقوع النبر اللغوي بنسبة عالية إلى الجزء (— — ٥) من كلمة تشكل الجزء الأول من وحدة الطويل الثانية . ويمنح ذلك الشاعر والمتلقي درجة أكبر من الحرية في اختيار النبر

على التشكل المناقش . ويرتبط الاختيار بفاعليات أساسية في بنية التجربة الشعرية . أي أن الاختيار لا يتم على صعيد نظري صرف ، بل يتم في سياق كل تعبير شعري خاص نابعاً من الأبعاد الدلالية للتعبير وارتباطه بحالة نفسية معينة دون أخرى . كما يتحدد الاختيار الى جد ما بطبيعة الكلمات التي تشكل الوحدة (علن فا فا) .

من زاوية نظرية ، إذن ، يمكن للنبر القوي أن يقع على النواة (علن) في الوحدة (علن فا فا) أو على النواة (فا) . لكن دراسة إحصائية بسيطة تظهر أن النبر يغلب أن يقع على (فا) لأن النواة (علن) غالباً ما تتشكل من عنصر لغوي في حالة مائعة (لا يتخذ نبراً محدداً) أو تكون جزءاً من كلمة يقع النبر فيها لا على النواة (علن) نفسها ، بل في موضع آخر .

لعل هذه الخاصة في الطويل أن تكون أحد أسباب شيوعه في الشعر القديم ، فهو من جهة يوفر نموذجاً منتظماً للنبر ، ومن جهة أخرى يسمح بدرجة عالية من الحرية ضمن حدود هذا الانتظام . وهو كذلك يسمح بحرية كبيرة في اختيار مكونات اللغوية ، ولا يفرض صيغاً لغوية محددة محدودة . كما أنه ، وهذا سبب أهم ، يتيح مجالاً خصباً لخلق إيقاعات يكون للتوتر والانسجام فيها بين النبرين اللغوي والمجرد فاعلية فنية عميقة . ولعل أبيات أبي فراس المناقشة سابقاً أن تكون مثلاً واضحاً على هذه الخصيصة الجذرية في تركيب الطويل .

* من الشيق أن البحور التي لها هذه الخصيصة هي الأكثر شيوعاً في الشعر العربي : (الطويل ، الكامل ، الرجز ، الوافر ، والهجج) . أما البحور مطلقاً الانتظام (المتقارب ، المتدارك) والتي ينعدم فيها الانتظام ، نسبياً ، فهي أقل البحور شيوعاً ، باستثناء الخفيف . هذه ملاحظة أولية ينبغي أن تغنى بالبحث المتقضي قبل أن تتقبل أو ترفض .

ويشارك الطويل ، من حيث خاصية التوتر المناقشة ، في هذه الميزة
الهزج ، وما قيل عن الطويل يصدق على الهزج الى حد بعيد . كما
يشاركها في التوتر المضارع ، لكن درجة التوتر تخف هنا لأن (علن)
متلوة بثلاث نوى من النوع (فا) ، مما يؤدي الى تثبيت نموذج النبر
بشكل أكثر ديمومة .

إشارات

- ١ ورد ، ص : ٤٦
- ٢ ثمة سؤال شيق لا تحاول هذه الدراسة الإجابة عليه ، وتتركه مجالا للتعاون بين الباحثين لصعوبة معالجته على باحث واحد ، هو : أين يقع النبر بالضبط في النواة (- - ه) ؟ أعلى الجزء (-) الأول ، أم على (- ه) ، أم أنه يتغير تبعاً للسياق ؟ .
- ٣ عد فقرة (٦ ، ٧) . تصدق هذه الملاحظة على الصور التي يعتبرها الخليل تامة . أما تبعاً للمنهج المتبع هنا فإن صدقها نسبي لا مطلق ، وعد فقرة (١٤) أيضاً .
- ٤ تبعاً للتصور المقدم في هذا البحث لطبيعة البحور . عد سا . وقا . مع فقرة (٥٤ - ٣) .
- ٥ لا يقصد بـ « وحدة » هنا وحدة ايقاعية ، بل كيان منفصل مستقل ، أو نواة .
- ٦ وضع نبر قوي على النواة (- ه) الأولى هنا ليس فرضاً مطلقاً في الواقع الشعري ، بل إمكانية ترتبط بالمواقع التي ترد فيها الوحدة .
- ٧ يشير هذا سؤالاً « مهماً » : ماذا يحدث حين تتركب الوحدة بالشكل (- - ه - ه - - ه) الذي ينشأ في بعض البحور إذا دخل زحاف على الوحدة (- - ه - ه - ه - - ه) ؟ ويبدو لي أن ثمة طريقتين للإجابة : ١ - إذا قبلت فكرة الزحاف ، فإن النبر يوضع على الوحدة بالشكل (- - ه - ه - ه - - ه) لأن هذه الوحدة هي في الوقت نفسه زحاف (- - ه - ه - ه - - ه) وتجسد لكلمة عربية من جهة أخرى . إلا أنها بهذا النبر لا يمكن أن تكون زحافاً (- ه - ه - ه - - ه) لأن نبر الأخيرة هو (- ه - ه - ه - - ه) . ويلقي هذا التحليل ضوءاً كاشفاً على قضية مهمة ذكرت سابقاً (فقرة ٤٣ - ١ - ١ ، ٤٣ - ٢) هي قضية الثقل الإيقاعي الناشئ من ورود (فاعلات) دون ساكن في آخرها في بعض البحور . يمكن الآن تفسير هذا الثقل بأن ورود (فاعلات) في الخفيف ، مثلاً ، يؤدي إلى تغيير نبره تغييراً جذرياً ، لأن الوحدة الثانية فيه تصبح (- ه - ه - ه - - ه) بنبرها المفساير لنبر الوحدة الأصلية في هذا البحر . أما إذا وردت (فاعلات) في الرمل والمديد فإنها تكون أخف لأن الوحدات الناتجة تحتفظ بنبر الوحدات الأصلية فيها . أما حين يطراً الزحاف على وحدة المقتضب الأولى فتحول

إلى الشكل (— — — — —) فينبغي القول إن الناتج ليس الوحدة (— — — — —) المشار إليها سابقاً ، وإلا قبلنا حلول وحدة مكان أخرى رغم التباين الجذري بين نموذجي نبرها . إلا أن هذا الجواب حذقة عروضية لا أكثر . لذلك يرفض ويفسر الأمر بالإصرار على أن وحدة المقتضب الأولى لا تتغير في الواقع الشعري بالشكل المذكور . وليس هناك مثل واحد عند التحليل أو ابن عبد ربه يدل على تغير (— — — — —) إلى (— — — — —) وهو التغير الذي يمثل تغير (— — — — —) إلى (— — — — —) في التقسيم الجديد للبحر . (وإن كان دارس معاصر هو صفاء خلوصي يورد مثلاً على هذا التغير دون أن ينسبه ، وهو مثل غريب على هذا الكاتب ، را . « فن التقطيع الشعري والقافية » ، ط . ٣ ، مطبعة دار الكتب (بيروت ، ١٩٦٦) ص : ١٧١ . ٢ — والطريقة الثانية في الإجابة هي أن ينكر مفهوم الزحاف ، كما تفعل الدراسة الحالية ، ، ويقال عندها إن ورود (— — — — —) في أي موضع كان يفرض انقساماً جديداً على التشكل الإيقاعي ، وتركيباً نووياً — وحدوياً جديداً له . وتكون النواتان (— — — — —) هنا وحدة إيقاعية مستقلة تنبر هكذا : (— — — — —) ، ثم تأتي وحدة جديدة تبدأ بـ (— — — — —) وتنبر تبعاً لتركيبتها النووية . في حالة الخفيف ، مثلاً ، يعني هذا نشوء تشكّل له التركيب (— — — — — / — — — — — / — — — — — / — — — — —) وهو تشكّل مغاير للخفيف جذرياً — وهو ما يفسر الثقل الناشئ من ورود (— — — — —) فيه . وبالطريقة نفسها يوصف تحول وحدة المقتضب الأولى ، ويفسر عدم حدوثه في الواقع الشعري بأن ما ينشأ إذا حدث هذا هو تركيب من الشكل (— — — — — / — — — — — // — — — — — / — — — — —) كما في بيت خلوصي المشار إليه . ثمة احتمال ثالث في الإجابة هو أن يقال إن نبر (— — — — —) يتغير من موضع إلى موضع ، تبعاً لكونها وحدة أولى أو ثانية ، وبهذا يمكن أن تنسجم مع وحدة الخفيف والمقتضب ومع وحدة المضارع . لكن الأمر بحاجة إلى تقصّ دقيق لنبرها لبرهان معقولة هذا الاحتمال .

٨ . قا . مع رأي قايل ، « د . م . ا . » ط ح .

٩ . قا . مع رأي مندور الذي يؤكد أنه « من المعلوم أن الارتكاز لا يقع إلا على مقطع طويل » (في الميزان الجديد ، ص : ٢٣٩) . وليس الأمر على هذه الدرجة من البدهية كما يؤمن مندور . فالنبر في الانكليزية ، مثلاً ، لا يقع دائماً على مقطع طويل ، وإن كان وقوعه يميل إلى إطالة المقطع . ويستغرب من مندور مثل هذا التعميم مع أنه لم يدرس إلا ثلاثة بحور عربية قبل أن يصدره ، (سا .)

١٠ . عد مناقشة عمل التحليل فقرة (٦٨) .

١١ . را . عبد القاهر الجرجاني « دلائل الإعجاز » ط . ٣ ، مطبعة المنار (القاهرة ، ١٣٦٦ هـ) ص : ٣٨٨ — ٣٨٩ ، و

Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, Revised ed. (London, 1958) pp. 158-162.

١٢ اختارها أدونيس في « ديوان الشعر العربي » المكتبة العصرية ، الكتاب الأول (بيروت ، ١٩٦٤) ص : ٨٩ .

١٣ را . دراسة أمثلة من الشعر الانكليزي عند فريزر ، ورد ، ص : ٢٤ - ٣٤ .

١٤ قا . مثلاً ، مع قصيدة جحدر بن مالك التي يعطيها أدونيس عنوان « السجين » في « ديوان الشعر العربي » الكتاب الأول ص : ٤٨٧ . حيث يستقي الشاعر من بكاء الحمامتين القدرة على البكاء « بلا احتشام » فتتحقق عملية التطهير النفسي التي تعيد للذات توازنها ؛ ومع البيت المعروف : « إن نفسي بالجوى تعرفها وهي أيضاً بالجوى تعرفني » .

١٥ يقصد بـ « كمي » هنا ما يقصد بالتتابع النووي ، لا ما تقصده النظرية الكمية ، وتستخدم الكلمة تساهلاً .

١٦ باستثناء الحالة الشيقة التي يسميها الخليل التشعبيث ، عد فقرة (٦٢ - ٣) .

١٧ ويحدث هذا دون أن يكون هناك تصريح في بيت فريد ، لا أعرف غيره ، للمتنبّي هو : « تفكره علم ومنطقه حلم وباطنه دين وظاهره ظرف »

يورد البيت فريتاغ (G. W. Freytag) في

Darstellung der Arabischen Verskunst, Biblio-Verlag (Osnabruck, 1968)

p. 161

ولعل الظاهرة هنا تعود إلى وجود تقفية داخلية ضمن الشطر الأول . من هنا يفضل أن تعاد صياغة ما يتعلق بالتصريح في إطار المصطلح « التقفية الداخلية » ، وهو ما تفعله هذه الدراسة هنا وفي فقرة (٦٥ - ٤) .

نقد بعض النظريات الأخرى

مقارنات

الفصل الثامن

٦١ - لعل أصدق دليل على سلامة فرضية ما أن يكون قدرتها على تفسير الظواهر الخاصة لنظام معين وضعت هي لوصفه . وإذا يتخذ هذا الكاتب المبدأ المقرر هنا نقطة انطلاق ، فإنه يود أن يدعو الدارسين العرب الى الإسهام في امتحان الفرضية المطروحة في البحث الحالي ، عن طريق تطبيقها على الظواهر الوزنية والإيقاعية في الشعر العربي . ذلك أن كاتباً واحداً قد يستحيل عليه التنبيه الى جميع الظواهر . ثم ان البحث العلمي انما ينمو ويتطور بالانطلاق من الفرضيات الجادة وامتحانها ، ثم تطويرها ، اذا ظهر أن الأسس التي تقوم عليها سليمة بشكل عام. ومن المحزن في الثقافة العربية المعاصرة أن الكتاب العرب نادراً ما يتناولون بالنقاش العلمي فرضية جديدة يطرحها كاتب عربي ، ونادراً ما تتخذ فرضية ما نقطة انطلاق لتطوير اتجاهات جديدة ، أو الكشف عن أبعاد لم تخطر لصاحب الفرضية أصلاً . وإذا يدعو هذا الكاتب الى المشاركة والدراسة الجادة ، فإنه يفعل ذلك إيماناً بأن هذا السبيل أحد السبل الواعدة المفتوحة أمام العقل العربي لخلق نشاط علمي لا بد أن يشمر بالثابرة والممارسة المتأنية المتجردة .

٦٢ - في ضوء ما قيل ، ستناقش الآن ظواهر في إيقاع الشعر العربي تمتحن من خلالها سلامة الفرضية المطورة في البحث الحالي . وسيم

ذلك بمقارنة الفرضية بالنظرية العروضية التقليدية ، وبالنظرة الكمية كما يشرحها دارس عربي جاد هو ابراهيم أنيس ثم بنظرية فايل التي يدعي لها صاحبها كمالاً مطلقاً . وستركز المقارنة على قدرة هذه الفرضيات على تفسير الظواهر المنتقاة . ثم تناقش نظرية فايل بتقص في فقرة مستقلة .

٦٢-١ ثمة ظاهرة شيقة في إيقاع الشعر العربي ، هي ورود تتابع نووي من الشكل (ه-ه-ه-ه) في مواضع معينة من البحور المعروفة . ويلاحظ ، فوراً ، أن هذا التتابع يخرج على قاعدة أساسية في عمل الخليل : هي أن كل تفعيلة يجب أن تحوي وتبدأ واحداً ، إما (ه-ه) أو (ه-ه-ه-ه) . ويلجأ الخليل في تفسير ورود (ه-ه-ه-ه) الى نظرية الزحاف والعلّة ، فيقرر أن هذا التتابع ليس وحدة كاملة ، وانما هو تفعيلة طرأت عليها علة . وحين يُسأل : ما هو أصل التفعيلة ؟ تقف النظرية التقليدية عاجزة عجزاً غريباً ، ويقول أصحابها : لا ندري ، ولا نستطيع تحديد الأصل الى أن نرى التتابع واقعاً في بيت من الشعر . وإذا نحدد مواقع (ه-ه-ه-ه) في البحور ، ندرك انها تقع في عدد منها ، وفي مواضع لا تشترك في خاصية وحيدة سهلة التمييز . ونرى ، أولاً ، أن ورودها يكثر وحدة أخيرة في الرجز ، فيقول العروضيون : إن أصلها ، إذن هو (ه-ه-ه-ه-ه) وقد طرأت علة على وتدها (ه-ه-ه-ه-ه) فخر متحركاً منه وصار (ه-ه-ه-ه-ه)^١ . وسرعان ما نجد أن (ه-ه-ه-ه-ه) ترد أيضاً في الكامل وحدة أخيرة له ، حيث ترد عادة الوحدة (ه-ه-ه-ه-ه-ه) ، حين يكون الضرب في الأبيات الأخرى من الشكل (ه-ه-ه-ه-ه-ه) . ثم يزيد الأمر تعقيداً ورود (ه-ه-ه-ه-ه-ه) (ه-ه-ه-ه-ه-ه-ه) في ضرب الخفيف سواء أكانت الضروب الأخرى (ه-ه-ه-ه-ه-ه-ه-ه) أو (ه-ه-ه-ه-ه-ه-ه-ه-ه) . ثم نجد (ه-ه-ه-ه-ه-ه-ه-ه-ه-ه) ضرباً للسريع ، فيبلغ التعقيد ذروته .

يتذبذب موقف النظرية العروضية في تفسير ورود (ه-ه-ه-ه-ه) في

المواقع المذكورة بشكل يسوغ التشكيك في سلامة هذا الموقف . بعد أن أكد العروضي أن (هـ-هـ-هـ) تحولت عن (هـ-هـ-هـ-هـ) يعود ليقول انها تحولت عن (هـ-هـ-هـ-هـ-هـ) على مرحلتين ، ولذلك صلحت في الكامل . ولا يكتفي العروضي بذلك ، بل يقول إن (هـ-هـ-هـ) تعود أيضاً الى أصل آخر هو (هـ-هـ-هـ-هـ) بدليل ورودها في ضرب الخفيف . ثم يزيد الأمر التباساً إذ يقول العروضي إن أصل (هـ-هـ-هـ) يكون أيضاً (هـ-هـ-هـ-هـ) بدليل ورودها في ضرب السريع . وينسى العروضي في بحثه المعجب أن الوحدة المذكورة ليست مفهوماً ذهنياً مجرداً يسهل التلاعب به ، وإنما هي تصوير لكلمة عربية لها شخصيتها الخاصة، وإنا لذلك لا يمكن أن (نشقلبها) كيف شئنا . لنفترض أن الوحدة (هـ-هـ-هـ) هي الكلمة (مكتوب) مستخدمة في بيت من الشعر . أي قوة سحرية تجعل من هذه الكلمة أربع شخصيات لا رابط بينها وتجعلها مرة تنقص متحركاً هنا ، ومرة متحركاً هناك ؟ أي قوة تحول الكلمة العربية الى دكتور جيكل ومستر هايد يتلبس كلاهما شخصيتين متغايرتين ؟ وهل هذا تصور طبيعي مشروع للكلمة ودورها الإيقاعي ، أم أنه توهمٌ لتحويلات شبحية لا وجود لها إلا في غيلة العروضي ؟

٦٢-١-١ وليس التوهم للتحويلات الشبحية بمقصود على العروضي التقليدي، وإنما هو مقدرة باهرة يتمتع بها قائل أيضاً . إذ تطرح الأسئلة ذاتها على قائل ، يقف عاجزاً لا يستطيع تحديد شخصية الوحدة المناقشة ولا دورها الإيقاعي ، دون اللجوء الى نظرية العلة . يقرر قائل أن النبر في محور التحليل كلها - بل في الشعر العربي كله - يقع على النواة (هـ-هـ) في الوحدات التي تحوي هذه النواة ، وعلى النواة (هـ-هـ) في الوحدات التي تحويها . ولأن (هـ-هـ-هـ) لا تحوي أياً من هاتين النواتين لا يقدر قائل أن يدلنا على النبر الذي تحمله ، مع أنها كلمة عربية

ينبغي أن نحمل نبراً مميزاً لشخصيتها . وبلجاً ثاقباً الى طريقة العروضي نفسها ، ويحوّل الكلمة الى دكتور جيكل ومستر هايد مضاعفين ، من جديد . ويعجز ، كما يعجز العروضي ، عن التفريق بين البحرين السريع والرجز ، كما تظهر فقرة قادمة (عد فقرة ٦٤ - ١٩) .

٦٢-١-٢ لا تقدم النظرية الكمية عوناً أكبر على فهم الظاهرة المناقشة. فالتغير الكمي هنا من الجذرية بحيث لا يمكن إهمال الكم المفقود . وقوانين التغير الكمي ، كما يصوغها أنيس ، لا تسمح بمثل التغير الواقع في (- - - - -) وتضطر الى توليد قانون خاص يصف الظاهرة ولا يستطيع تفسيرها . وإذا قبل متبنو النظرة الكمية حدوث (- - - - -) في مكان تحدث فيه (- - - - -) عادة ، بدعوى أنها متساويتان كمياً أو متعادلتان ، فينبغي أن يقرروا بأن (- - - - -) تعادل كمياً (- - - - -) التي تحدث مكانها (- - - - -) حسب القاعدة ($a = b$ ، $a = c$ ، إذن $b = c$) . وينطبق ما يقال على (- - - - -) و (- - - - -) . وهذا المبدأ الكمي يخالف أسس الإيقاع العربي كما حددها الخليل ، وكما حددها البحث الحالي ، لأنه يهمل دور العلاقة الأفقية بين النوى ، ودور النواة (- - -) في الإيقاع . لكن هذا ليس الاعتراض الوحيد على التفسير الكمي ، بل ثمة اعتراض آخر هو التالي: إذا كان التعادل بين (- - - - -) و (- - - - -) هو سبب إمكانية تبادلهما ، فلماذا يحدث هذا التبادل في الخفيف ولا يحدث في الرمل؟ ولا تقدم النظرية الكمية جواباً مقنعاً لهذا السؤال .

٦٢-١-٣ للفرضية المطوّرة في هذا البحث قدرة على تفسير الظاهرة المناقشة تسوغ الاعتقاد بسلامتها وقبولها . تقرر الفرضية أن أي كلمة من الشكل (- - - - -) تحمل النبر القوي على النواة (- - -) الثانية فيها . ثم تقرر الفرضية أن نموذج نبر الرجز هو التالي :

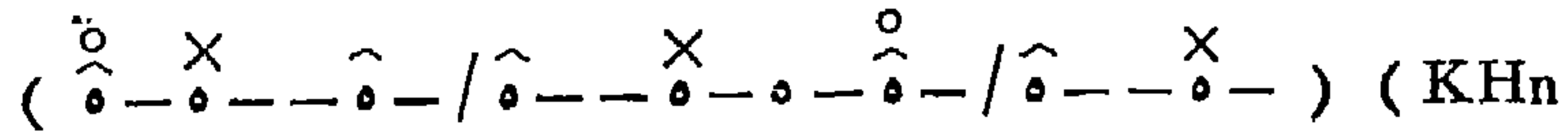
$$(R_n) \quad (- - - - - / - - - - - / - - - - -)$$

وأن الوحدة الأخيرة فيه يمكن أن تتركب من النوى المكوّنة بأي طريقة تخلق نموذج النبر المتوفر في (Rn) ذاته أو نموذج نبر يحقق انسجاماً إيقاعياً داخلياً^٣ . ويتحقق الشرط المذكور في الوحدة (ه-ه-ه-ه) بسبب اتحاد نموذج نبرها بنموذج نبر وحدة الرجز المؤسسة (ه-ه-ه-ه) أو تقاربهما شبه المطلق . لكن السبب الأهم ليس طبيعة الوحدة المعزولة، وإنما تشكل نموذج نبر كلي في البيت ارتاحت الأذن العربية له وتقبله حس الإيقاع . وما يقال هنا يصدق على حدوث (ه-ه-ه-ه) وحدة أخيرة في الحفيف . ورغم أن الاتحاد المطلق بين نبر الوحدتين المتبادلتين أو المتجاوبتين لا يتحقق ، فإن التقارب بين النبرين من القوة بحيث يوفر نموذج نبر كلي منسجم . يصدق ما يقال على (ه-ه-ه-ه) في الكامل وإمكان تجاوبها مع (ه-ه-ه-ه) ، لكن اتحاد نموذجي النبر هنا مطلق رغم التغير الكمي . أما حدوث (ه-ه-ه-ه) في السريع فهو من طبيعة خاصة نوقشت في فقرة سابقة (فقرة ١٤ - ٤) .

لكن التقارب في نموذج النبر بين وحدتين لا يكفي وحده لتفسير تجاوبهما إيقاعياً . وينبغي دائماً أن تدرس الظواهر الإيقاعية على أساس من الأنساق الكلية المتشكلة ، لا على أساس طبيعة الوحدة المنعزلة فقط . وقد تنشأ مفارقة بين طبيعة السياق وطبيعة الوحدة ، ويمتنع ورود الوحدة في سياق ما ، مع أن شروطها منعزلة تسمح بورودها . ولعل أبرز الأمثلة على سلامة هذا التصور ورود (ه-ه-ه-ه) متجاوبة مع (ه-ه-ه-ه) في الحفيف ، وامتناع ورودها متجاوبة مع الوحدة ذاتها في الرمل . والتفسير الوحيد الذي يبدو سليماً من وجهة نظر الفرضية المطورة في البحث الحالي هو كون نموذج النبر الكلي الناتج في الحفيف بدخول (ه-ه-ه-ه) ذا انسجام داخلي معين يجعله متقبلاً - على الأقل في وضع ثقافي معين - وكون نموذج النبر الناتج في الرمل إذا دخلت فيه (ه-ه-ه-ه) ذا طبيعة إيقاعية لا يتقبلها حس الإيقاع . والسبب في

ذلك ، كما يبدو لهذا الكاتب ، هو أن دخول (ه - ه - ه) في الخفيف لا يدمر نموذج النبر الطبيعي له ، وأن دخولها في الرمل يدمر نموذج نبره الطبيعي ، كما يتضح فيما يلي :

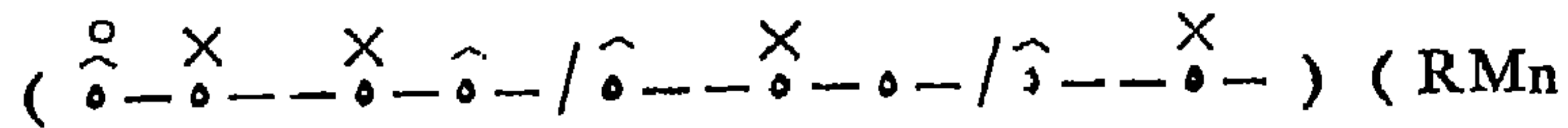
نموذج نبر الخفيف هو :



وبدخول (ه - ه - ه) يكون له النموذج (بالتركيز على الوحدة الأخيرة) :



والنموذجان شبه متحدين ، ولا يطرأ تعديل على النموذج الطبيعي .
أما نموذج النبر الطبيعي في الرمل فهو :



وبدخول (ه - ه - ه) في آخره ، تتشكل وحدته الأخيرة كما يلي (ه - ه - ه - ه - ه) وينبغي نبرها ، تبعاً للفرضية المتبناة هنا ، هكذا (ه - ه - ه - ه - ه) . وفي هذا تغيير جذري لنموذج النبر الطبيعي للرمل . ولذلك يمتنع ورود (ه - ه - ه) ضرباً له .

للتحليل المقدم هنا دلالة ينبغي أن تستقصى . إن وحدة الرمل الأخيرة حسب تقسيم التحليل له هي (ه - ه - ه - ه) . ولقد ظهر أن (ه - ه - ه - ه) لا تتجاوب مع هذه الوحدة في الرمل بينما تتجاوب معها في الخفيف . هل يمكن أن يكون سبب امتناع التجاوب في الرمل هو أن الوحدة الأخيرة فيه ليست ، في الواقع ، (ه - ه - ه - ه) بل وحدة أخرى ؟ يبدو لهذا الكاتب أن هذا هو السبب الحقيقي . ويؤكد هنا أن وحدة الرمل الأخيرة تبعاً للبحث الحالي ليست (ه - ه - ه - ه)

بل (ه - ه - ه - ه - ه) . وبذلك يظهر زيف الصياغة السابقة لمشكلة دخول (ه - ه - ه) في الخفيف والرمل بدلاً من (ه - ه - ه - ه) . والصياغة السليمة هي أن يقرر أن (ه - ه - ه) تدخل في ضرب الخفيف متجاوبة مع (ه - ه - ه - ه - ه // ه - ه - ه - ه - ه) ويكتفى بذلك دون أي إشارة إلى الرمل ، لأن وحدته الأخيرة ليست (ه - ه - ه - ه) . وبهذا نلغي التناقض الحاصل من تبني تقسيم التحليل للرمل ، ونتجاوز مشكلة معقدة وجدت بالدرجة الأولى لزيف التقسيم التقليدي للبحر . لكن الوصول إلى هذه النتيجة لا ينبغي أن يدفعنا إلى تقرير سلامة تفسير التجاوب الإيقاعي بالنظر في طبيعة الوحدة المنعزلة . لأن (ه - ه - ه - ه) لا تتجاوب مع (ه - ه - ه - ه) في كل مواضع ورود الأخيرة . في المزيد ، مثلاً ، وفي المجتث ، لا تتجاوب الوجدتان ، مع أن النبر فيهما متقارب . ولا يبدو أن ثمة تفسيراً معقولاً لعدم حدوث هذا التبادل ، إلا أن يكون عدم تقبل حس الإيقاع للنموذج الكلي في البيت التام من هذين البحرين . ولعل تغير الشروط الحضارية أن يؤدي إلى رد فعل مختلف لمثل هذين النموذجين إذا حدث أن تحققا في الشعر المعاصر أو في مستقبل يأتي .

٦٢ - ٢ في الشعر العربي ظاهرة أخرى أشير إليها سابقاً يفسرها المنهج الذي اتبع في الفقرة السابقة بسهولة : هي امتناع ورود (ه - ه - ه) وحدة ثانية في البسيط ، مع أن الوحدة التي تشغل هذا الموضع (ه - ه - ه // ه - ه - ه) تتحول في كل موضع ترد فيه إلى (ه - ه - ه) بسهولة .

هنا ، أيضاً ، تقع النظرية التقليدية ، والنظرية الكمية ، وفرضية قاييل في مآزق حرجية ، وتعجز جميعاً عن تفسير الظاهرة . تبعاً لقاييل ، مثلاً ، يكون النبر على (ه - ه - ه) في البسيط هكذا (ه - ه - ه)^x .

ومن الواضح أن هذا النبر يمكن أن يوفر على (ه-ه-ه) وينبغي لذلك أن يمكن ورودها في موضع (ه-ه-ه-ه). ومما يزيد عجز النظريات السابقة عن التفسير ورود (ه-ه-ه) ذاتها بدل (ه-ه-ه-ه//ه-ه-ه-ه) في شطر البسيط نفسه حين تكون وحدة رابعة .

أما تبعاً للفرضية المطوّرة في البحث الحالي، فإن عدم ورود (ه-ه-ه) وحدة ثانية في البسيط يُفسّر في ضوء نموذج النبر الطبيعي للبسيط ، وما يحدث لهذا النموذج إذا دخلت (ه-ه-ه) في الموضع المذكور . إن نموذج نبر البسيط هو التالي :

$$(BSTn) \quad (\hat{e}-\hat{e}-\hat{e}-\hat{e} / \hat{e}-\hat{e}-\hat{e}-\hat{e} / \hat{e}-\hat{e}-\hat{e}-\hat{e} / \hat{e}-\hat{e}-\hat{e}-\hat{e})$$

فإذا دخلت الوحدة (ه-ه-ه) فيه ، كان لا بد أن ينبر التابع الناشيء من دخولها بالشكل التالي : (ه-ه-ه-ه-ه-ه-ه-ه) . وبذلك يصبح النموذج الكلي لنبر البسيط ما يلي :

$$(BSTMn) \quad (\hat{e}-\hat{e}-\hat{e}-\hat{e} / \hat{e}-\hat{e}-\hat{e}-\hat{e}-\hat{e}-\hat{e}-\hat{e}-\hat{e} / \hat{e}-\hat{e}-\hat{e}-\hat{e})$$

وهو نموذج مغاير بصورة جذرية للنموذج الطبيعي للبسيط . ولذلك لا تدخل (ه-ه-ه) في هذا الموضع .

وفي إمكان تحول (ه-ه-ه-ه) الأخيرة في الشطر الى (ه-ه-ه) دليل يصعب دحضه على سلامة التفسير المقدم . فدخول (ه-ه-ه) هنا لا يغير نموذج النبر الطبيعي لا في الوحدة نفسها ولا في التشكل الكلي ، لأن (ه-ه-ه-ه) تنبر هكذا (ه-ه-ه-ه) و (ه-ه-ه-ه) تنبر هكذا (ه-ه-ه-ه) ، والنبران متقاربان بل متحدان . ويصدق هذا التفسير على كل المواضع التي ترد فيها (ه-ه-ه-ه) بدلاً من (ه-ه-ه-ه-ه-ه-ه-ه) .

٦٢-٣ آخر الظواهر التي ستذكر في هذا السياق تجاوب (ه-ه-ه-ه-ه-ه-ه-ه) مع (ه-ه-ه-ه-ه-ه-ه-ه) في الخفيف ، ومخالفة ذلك لقانون أساسي من

قوانين الخليل هو أن العلة لازمة في كل ضروب القصيدة إذا حدثت في ضرب واحد. لقد أدرك الخليل أن قانونه لا ينطبق على الخفيف، وخص هذه الظاهرة بمصطلح مميز هو التشعيث. ويبدو لهذا الكاتب أن وراء التشعيث فاعلية ترتبط بالنبر. ومن الشيق أن التشعيث لا يحدث في المديد أو المجتث كما أشير سابقاً. ومن الشيق أيضاً أن (هـ-هـ-هـ) تقع ضرباً لببت في قصيدة ضروبها الأخرى من الشكل (هـ-هـ-هـ-هـ) في الكامل. ويخالف هذا شرط تساوي عدد المتحركات أو المقاطع في كل أضرب القصيدة. ووراءه، فيما يبدو، الفاعلية نفسها التي تكمن وراء التشعيث. وفيما قدم من مناقشة في الفقرة (٦٢ - ١) محاولة للإشارة إلى هذه الفاعلية. لكنها تستحق دراسة متقصية أمل أن يتاح لي القيام بها في المستقبل، أو أن يستكنه أبعادها باحثون آخرون.

٦٣ - ثمة اتجاه آخر يمكن أن تتحرك فيه المقارنة بين الفرضية المتبناة والفرضيات الأخرى: هو أن تمتحن قدرة كل من هذه الفرضيات على كشف نماذج نبرية في التشكلات الإيقاعية لها درجة من الانتظام تشعر بكونها إيقاعات متقبلة. وسوف تحاول الفقرة الحالية أن تدرس قدرة الفرضية المطورة في البحث الحالي على توفير الانتظام المذكور مقارنة مع معطيات نظرية إبراهيم أنيس في النبر اللغوي. أما نظرية قايل في النبر فإنها تناقش بإسهاب في فقرة تأتي، ولن تستقصى إمكانياتها هنا. ويكتفى بالإشارة إلى أنها تعجز عن إقامة نظام إيقاعي للشعر العربي ينسجم مع روح اللغة وروح القراءة الطبيعية لهذا الشعر، وأن الانتظام الذي تخلقه انتظام آلي صرف لا حياة فيه، كما أنها تحمل إهمالاً مزريراً لطبيعة النبر اللغوي في اللغة نفسها.

يبنى أنيس نظريته الجادة في النبر على استقراء الطريقة التي يقرأ بها القرآن قراؤه في مصر بخاصة، وعلى مقارنات جملة لظواهر معينة في

اللغة واللهجات . ومن المتوقع أن تكون نظريته قادرة على كشف نماذج النبر في الشعر العربي اذا كان النبر اللغوي والنبر الشعري شيئاً واحداً ، واذا افترضنا أن طبيعة النبر لم تتغير في العربية بين الجاهلية والاسلام وبين وقتنا الحاضر . ومن الصعب ، طبعاً ، إصدار مثل هذا الحكم . لذلك يبقى لنا أن نحاول اكتشاف ما يحدث في الشعر العربي اذا طبقنا نظرية أنيس في النبر عليه ، وهل تتشكل نماذج نبرية في البحور لها من الانتظام ما يسمح بتكوين إيقاع شعري نشعر بأنه إيقاع طبيعي . الغرض من المقارنة ليس الوصول الى نتائج نهائية ، وانما إثارة أسئلة والإجابة عليها بشكل يسمح بتطوير البحث في المستقبل باتجاهات إيجابية قد تقود الى معرفة قدر أكبر مما نعرف الآن عن إيقاع الشعر العربي ونماذج النبر فيه ، وستتخذ المقارنة شكل دراسة تطبيقية تؤخذ فيها أبيات من الشعر ويُحدّد النبر عليها بناء على قواعد أنيس، ثم على القواعد المقترحة في هذا البحث ، ثم تقارن النماذج الناتجة .

٦٣ - ١ يحدّد أنيس المقاطع الصوتية (التي تبنى عليها أحياناً أوزان الشعر) بتقسيمها أولاً الى نوعين: متحرك (Open) وساكن (Closed) . والمقطع المتحرك ، في رأيه ، هو الذي ينتهي بصوت لين قصير أو طويل . أما المقطع الساكن فهو الذي ينتهي بصوت ساكن . فالمقطع المتحرك، عند أنيس ، له ، إذن ، شكلان : (فَ) في (فَتَحَ) (صوت لين قصير) و (ما) (صوت لين طويل) . أما المقطع الساكن فهو مثل (لَمْ) أو (فَتَ) في (فَتَحَ) مصدراً لـ (فَتَحَ) . وهناك مقاطع ستظهر فيما يلي :

ثم يحدد أنيس « النسيج في المقاطع العربية » ، ويقول إن المقاطع خمسة أنواع :

$\left. \begin{array}{l} ١ - \text{صوت ساكن} + \text{صوت لين قصير (بـ)} \\ ٢ - \text{صوت ساكن} + \text{صوت لين طويل (ما)} \end{array} \right\}$	OPEN
$\left. \begin{array}{l} ٣ - \text{صوت ساكن} + \text{صوت لين قصير} + \text{صوت ساكن (لم)} \\ ٤ - \text{صوت ساكن} + \text{صوت لين طويل} + \text{صوت ساكن (نار)} \\ ٥ - \text{صوت ساكن} + \text{صوت لين قصير} + \text{صوتان ساكنان} \\ \text{(حِبْر) (مَجْد)}$	CLOSED

وقواعد النبر عند أنيس تلخص كما يلي :

« لمعرفة مواضع النبر في الكلمة العربية ، ينظر أولاً الى المقطع الأخير فإذا كان من النوعين الرابع أو الخامس ، كان هو موضع النبر ، وإلا نُظِر الى المقطع الذي قبل الأخير فإن كان من النوع الثاني أو الثالث ، حَكَمْنَا بأنه موضع النبر ، أما إذا كان من النوع الأول نُظِر الى ما قبله فإن كان مثله أي من النوع الأول أيضاً ، كان النبر على هذا المقطع الثالث حين نعد من آخر الكلمة . ولا يكون النبر على المقطع الرابع حين نعد من الآخر إلا في حالة واحدة وهي أن تكون المقاطع الثلاثة التي قبل الأخير من النوع الأول » .

يكتفى هنا بهذا القدر من شرح آراء أنيس في النبر ، رغم الصعوبة الناتجة عن ذلك ، ويؤمل أن القارئ المهتم سيراجع الأمثلة التي وضّح بها أنيس آراءه . وستطبق هذه القواعد الآن على أمثلة مشهورة من الشعر العربي ، إدراك إيقاعها أمر بسيط نسبياً ، توخياً للوضوح . وليكن المثل الأول بيت طرفة المشهور :

٦٣ - ٢ ط) « نخولة أطلال بركة شهيد تلوح كباني الوشم في ظاهر اليد »

مواقع النبر ، حسب قواعد أنيس ، تأتي كما يلي على الكلمات المفردة :

ط (١) نحوه : (- / - / هـ - / -)

ويبدو فوراً أن قواعد أنيس لا تسمح لنا بإدراك موقع النبر هنا !
ولا بدّ ، إذن ، من أخذ الكلمة نحوه مجردة عن اللام . وإذا فعلنا
هذا كان لها التركيب :

نحوه : (- / - / هـ -)

ويقع النبر فيها ، تبعاً للقواعد ، على المقطع قبل الأخير هكذا :
(ولا يَدَكُنّا أنيس على موضع النبر فيها) :

(- / \times / هـ -)

ط (٢) أطلال : (هـ - / هـ \times / هـ -)

ط (٣) برقّة : (- / - / هـ - / -)

وتواجهنا هنا المشكلة التي واجهتنا في (نحوه) ، فنضطر الى تجريد
الكلمة من ال (باء) :

برقّة : (- / \times / هـ -)

ط (٤) تُهد : (- / \times / هـ -) (هـ - / - / هـ -)

ط (٥) تلوح : (- / هـ \times / -)

ط (٦) كباتي : (هـ - / هـ \times / -)

[سواء أجردنا الكلمة من ال (الكاف) أم لم نجردها] .

ط (٧) الوشم : (- / هـ \times / هـ -)

[ولا ندري هنا هل تعتبر (اللام) أم لا ، لكن اعتبارها لا يغيّر في النبر] .

ط ٨) في : (ه -)

[ولا يقول أنيس شيئاً عن مثل هذه اللفظة] .

ط ٩) ظاهر : (ه - / \times / -)

ط ١٠) البس : (ه - / \times / -) (ه - / - / ه -) هذا على اعتبار (اللام) . أما دونها فالكلمة هي (ه - / -) ولا يقول أنيس شيئاً عن ذلك ، مع أن قانونه يشعر بأن النبر يجب أن يكون على ما قبل الأخير ، فلا يحدث فرق في هذه الحالة عن حالة (ه - / - / ه -) .

بعد تحديد مواقع النبر على الكلمات المفردة ، وهو النبر اللغوي في هذه الحالة ، يمكن أن نعود فنضع النبر على البيت (ط) بالأشكال التي نتجت :

ط N) (ه - \times ه - - - / \times ه - - - / ه - \times ه - - - / \times ه - - -)

(ه - \times ه - \times / ه - ه - - - / \times ه - ه - \times - - - / - \times - - -)

وبمقارنة الشطرين نجد نموذج النبر في الأول مختلفاً اختلافاً جذرياً عن نموذج النبر في الثاني . ولا يلتقي النموذجان إلا في موضع واحد هو النبر الواقع على المتحرك ما قبل الأخير في كل من الشطرين . فإذا قورن نبر الوحدات المتجاوبة في كل من الشطرين على حدة ، برز خلاف واضح بين نبر (ه - ه - ه - - -) و (ه - - - ه - - -) ، لكن نبر (ه - - -) واحد في التفعيلتين . ويصدق هذا على الشطرين ، خصوصاً إذا افترضنا أن (ه -) التي لم يقل أنيس شيئاً عنها تحمل النبر كذلك لأنها مقطع واحد .

ولا يبدو النبر ، على هذا الوجه ، أساساً صالحاً لتشكيل إيقاع شعري تتوفر فيه شروط الانتظام الموسيقي التي أشير إليها في موضع سابق من هذه

الدراسة . [وإن كان الشطر الأول ذا نموذج نبري أكثر انتظاماً، إذ يقع النبر فيه دائماً بعد الوتد (— — هـ)] .

ليس من المنهجية في شيء طبعاً ، أن يحكم على قواعد أنيس بأنها لا تقدم نماذج نبرية صالحة لتكوين إيقاع شعري متميز منتظم بعد دراسة مثل واحد . ويحتاج الأمر الى تحليل عدد كبير من النماذج قبل إصدار الحكم . ولقد قام كاتب هذا البحث بتحليل عدد معقول من الأمثلة ، لا يدعي أنها تصلح أساساً لحكم نهائي ، ظهر فيها كلها عجز نظام أنيس في النبر عن خلق نماذج إيقاعية منتظمة^٧ . من هذه الأمثلة بيت آخر من البحر ذاته الذي ينتسب اليه بيت طرفة، هو بيت أبي فراس الحمداني: ٦٣-٣ ف ر) «أقول وقد ناحت بقربي حماة أيا جارتا هل تشعرين بحالي»

ف ر ١) أقول : (— / — / هـ[×])

ف ر ٢) وقد : (هـ / — / هـ[×])

[لا يقول أنيس شيئاً عنها ، لكن يمكن استنتاج النبر المقترح من عمله ، إلا إذا عزلت (الواو) عنها فتكون (— هـ) استنتاجاً] .

ف ر ٣) ناحت : (هـ / — / هـ[×])

ف ر ٤) بقربي : (— / — / هـ[×])

ف ر ٥) حماة : (— / هـ / — / هـ[×])

ف ر ٦) أيا : (هـ / — / هـ[×]) [استنتاجاً ، إلا أن تجرد الهمزة منها فتصبح (هـ[×]) استنتاجاً] .

ف ر ٧) جارتا : (هـ / — / هـ[×])

ف ر ٨) هل : (هـ[×]) [استنتاجاً] .

فر ٩) شعرين : (- / ٥ - / - / ٥ - / -)

فر ١٠) بحالي : (٥ - / ٥ - / -)

ويكون نموذج النبر في البيت (أولاً بوضع ما يقرره نظام أنيس فقط ، وترك ما استنتج لمرحلة ثانية) :

فر N) (- / ٥ - ٥ - ٥ - / ٥ - ٥ - ٥ - / ٥ - ٥ - ٥ - / ٥ - ٥ - ٥ -)

(٥ - ٥ - ٥ - / ٥ - ٥ - ٥ - / ٥ - ٥ - ٥ - / ٥ - ٥ - ٥ -)

ويلاحظ أن نموذج الشطر الأول أكثر انتظاماً منه في بيت طرفة ، إذ يقع النبر على التفعيلات المتجاوبة في المواضع نفسها . أما الشطر الثاني فالانتظام يخف فيه إلا في (فعولن) الأخيرتين ولكن الاختلاف بين نموذجي النبر في الشطرين ما يزال جلياً . ولا يخلق النموذج في البيت إيقاعاً فيه الانتظام الموسيقي المطلوب ، خصوصاً حين يقارن النبر على (مفاعيلن) في الشطر الثاني .

لنرَ ماذا يحدث إذا أضفنا النبر الذي وصف بأنه وضع استنتاجاً من قواعد أنيس لا بناء على تحديده هو لمواقع النبر :

فر C) (- / ٥ - ٥ - ٥ - / ٥ - ٥ - ٥ - / ٥ - ٥ - ٥ - / ٥ - ٥ - ٥ -)

(٥ - ٥ - ٥ - / ٥ - ٥ - ٥ - / ٥ - ٥ - ٥ - / ٥ - ٥ - ٥ -)

يظهر بوضوح أن الاضافة أعطت نموذج النبر انتظاماً أكبر ، فأصبحت كل التفعيلات (فعولن) ذات نبر واحد . لكن الاختلاف ما زال من الجذرية بحيث لا يسمح باعتماد القواعد المقررة أساساً لتشكيل نماذج إيقاعية منتظمة ، كما يظهر في نبر (مفاعيلن) و (مفاعلن) في البيت .

٦٣ - ٤ تدرك ميزة الفرضية المطورة في هذا البحث فور محاولة

كشف نموذجي النبر في بيتي طرفة وأبي فراس على أساسها . ويؤكد هنا أن ثمة مستويين للنبر : مستوى النبر الشعري المجرد ، ومستوى النبر اللغوي (والبنوي) النابع من الكلمات المفردة ومن دورها التعبيري . وسيحدد أولاً مستوى النبر الشعري .

(o — — o — — o — — o — — o — — o — —) (Ta

(0 — — 0 — — 0 — — 0 — — 0 — — 0 — — 0 — —)

تحدد أولاً وحدات البيت باتباع المنهج المناقش في فقرة (١١)
وفقرة (١٤ - ٤ - ١) . وينقسم البيت على أساس الأولى الى :

(● — — ● — — / — ● — — / ● — ● — ● — — / — ● — —) (TW

(• — — • — — / — • — — / • — • — • — — / — • — —)

وتكون النواة (— — هـ) الأولى حاملة النبر القوي ، لأنها جزء من الوحدة (عـن ← فا) . أما (— — هـ) في الوحدة (— — هـ — — هـ — — هـ) فإنها تحمل نبراً خفيفاً ، ويقع النبر القوي على (— هـ) الأولى هنا . وحيث تتكرر (— — هـ) في الوحدة ذاتها فإن (— — هـ) الأولى تحمل النبر القوي . هكذا يكون للبيت نموذج النبر التالي :

$$\left(\hat{\sigma} - \overset{\times}{\sigma} - \hat{\sigma} - \overset{\times}{\sigma} / \hat{\sigma} - \overset{\times}{\sigma} - \hat{\sigma} - \overset{\times}{\sigma} / \sigma - \overset{\times}{\sigma} - \sigma - \overset{\times}{\sigma} / \hat{\sigma} - \overset{\times}{\sigma} - \hat{\sigma} - \overset{\times}{\sigma} \right) \text{ (TNa)}$$
$$(\hat{\theta} - \hat{\theta}^{\times} / \hat{\theta} - \hat{\theta}^{\times} / \hat{\theta} - \hat{\theta}^{\times} / \hat{\theta}^{\times})$$

ويظهر فوراً الانتظام المطلق لنموذج النسب من حيث علاقة الوحدات المتجاوبة ، ومن حيث المسافة بين كل نرين قوين .

يمكن باللجوء الى تحديد مواقع النبر اللغوي تسهيل العملية السابقة بتسهيل تحديد الوحدة الأولى في البيت . تبعاً للفرضية المطورة هنا، يقع النبر اللغوي على البيت بالشكل :

(TLN (---X---X---X---X---)

(---X---X---X---X---)

ولا يشكل النموذج الناتج إيقاعاً منتظماً إلى درجة كبيرة ، لكنه يساعد على تحديد الوحدات في الشطر الأول بالطريقة التالية :

(---X---/---X---/X---X---/---X---)

ويُدرّك فوراً أن هذا النموذج هو نموذج نبر البحر الطويل . ولا يبدو أن ثمة ما يدعو إلى الشك في سلامة نسبته ، ولذلك يقبل وتحدد الوحدات الباقية في ضوء ذلك ويوضع عليها النبر الشعري تبعاً للقواعد المقترحة . ويكتشف فوراً أن نموذج النبرين اللغوي والشعري لا يتماكنان في الشطر الثاني لأن نموذج النبر الشعري فيه هو :

(---X---/---X---/X---X---/---X---)

وينبع إيقاع البيت من تفاعل مستويي النبر ؛ ويفسر ذلك اختلاف إيقاع الشطر الأول عن الثاني لاختلاف علاقات التفاعل المذكور .

المنهج الذي يضيء الإيقاع ، إذن ، هو المنهج البنيوي السياقي الذي لا يعتمد على تحديد الوحدات المعزولة أو على الشطر المعزول فقط ، بل يلجأ إلى تحليل السياق الكلي واصلحاً تحديداته النهائية عن طريق القصيدة أحياناً ، وشطري البيت الواحد أحياناً أخرى . وهو في كل ذلك يعتمد أولاً على النبر اللغوي ويدرس الإمكانيات التي يقدمها اكتشاف هذا النبر في تحديد طبيعة البيت وكشف نموذج النبر الشعري فيه عن طريق تحديد وحداته المكونة .

بتطبيق هذا المنهج على بيت أبي فراس ، يتحدد نبره اللغوي كالتالي :

(FRNa) (—^x— / —^x— / —^x— / —^x—)

(—^x— / —^x— / —^x— / —^x—)

وبلاحظ أن النبر اللغوي لا يخلق انتظاماً مطلقاً لأن بعض الكلمات التي تشكل الوجدتين الأوليين في الشطر الثاني لم تُعطَ نبراً محدداً بعد ، ولأن الكلمة التي تحمل نبراً محدداً تحمله في موضع لا يطابق موقع النبر في الوحدة (— — —) التي تلعب الكلمة دوراً في تكوينها .

يمكن إذن أن تعطى (أيا) نبراً قوياً ، وتؤكد أداة الاستفهام (هل) بإعطائها نبراً قوياً ، وفي هذا الفعل يستغل الدور البنيوي للكلمة ، ويعتبر النبر الذي تكتسبه نبراً بنيوياً . هكذا يتشكل نموذج نبر يكاد يتحد بنموذج النبر الشعري اتحاداً مطلقاً ، وبخالفه في وقوع نبر قوي إضافي على الوحدة (— — —) الأولى في الشطر الثاني .

الاعتماد على النبر اللغوي يصبح شرطاً مطلقاً الضرورة في حالة غموض التركيب النووي للبيت . ويبدو من تحليل عدد من الأمثلة أن للشعر العربي سمة متميزة ومدهشة في آن واحد : هي أن النبر اللغوي يرد منتظماً على الأقل في شطر واحد من البيت ، ويسهل بذلك تحديد طبيعة الوحدات : لكن هذا التقرير مبدئي يحتاج إلى دراسة أكثر شمولاً . وفي هذه الحالة يحلل الشطر الثاني في ضوء انتظام الأول ، ثم يحدد النبر الشعري في البيت كله . [را . هنا الفقرتين (١١) و (٥٢) من أجل طريقة التحديد] . بعد ذلك ندرس تفاعل نموذجي النبر من زاوية بنيوية نحاول استقصاء طبيعة الإيقاع ودوره في بنية التجربة الشعرية المتكاملة ، بالطريقة المقترحة في الفقرتين (٥٦ ، ٥٧) .

تتطلب مقارنة الفرضية المطروحة في هذا البحث بفرضية أنيس دراسات أوسع وأدق . لكن المجال هنا يضيق عن ذلك ، ويرجى أن يتاح من الوقت ما يسمح بالتقصي في مستقبل يأتي .

نقد تفسير فايل لعمل الخليل

٢٤ - تجسّد دراسة فايل مثلاً أعلى لفكر تبرق فيه التماعة مفاجئة قد تكون جذرية الأهمية وقد تعد، اذا استخدمت بحذر وهدوء تامين، بالكشف عن آفاق خصبة ، لكنها تتبعثر وتضيع إذ يسمح لها الباحث بالطغيان الكاسح ، ويعتبرها ، في فورة من النشوة والحساسة ، الضوء الكاشف الساطع الوحيد. لا شك أن الالتماعة المفاجئة في ذهن فايل قد تكون ذات قيمة جوهرية ، لكن استخدامه لها، في سياق من التخبط الفكري والأخطاء المنهجية ، أضاع قدرتها على الاستجلاء والاضاءة . والالتماعة المقصودة هي حدس فايل بأن تركيب الخليل للدوائر الخمس في نظامه قد يكون هادفاً، ويوح بهاجس داخلي في النظام كله. لكن فايل لم ينمّ هذا الحدس بالتحليل الهادئ المتقصي ، بل أرخى له العنان ، فجأ ، هشاً ، جزئياً، وانطلق الى آماذ لا يسمح هذا الحدس بالوصول اليها منهجياً ، طالماً بنتائج لا مقدمات منطقية لها ، متعلقاً بشكل غريب بالنظام المثالي النظري الذي طوّره الخليل. ووقع فايل ، بسبب ذلك كله ، في مأزق لم يدرك أبعاده. أول بُعد لهذا المأزق هو انه يوجه نقداً لدوائر الخليل على أساس أن معطياتها تفارق المعطيات الشعرية بحدة ، لكنه (دون وعي منه ؟) يبني أسس عمله كله على هذه الدوائر دون أن يتحول ، في أي لحظة من عمله ، عنها الى الشعر نفسه . ومن هنا يمكن لهذا الكاتب أن يتجاهل عمل فايل كلية ، دون أن يشكل ذلك مقصوراً منهجياً ، أو يؤدي الى وجود ثغرة في النظام الجديد الذي يقترحه . ذلك أن هذا الكاتب ، بدءاً ، يرفض تصوّر الخليل للمثال النظري ، لأنه لا يغني أبعاد الإيقاع في الشعر نفسه . فن المنطقي أن يكون أي تفسير لهذا التصور - ما دام تفسيراً لا يضيف شيئاً الى التصور ذاته - عملاً هامشياً بالنسبة الى ما يقدمه هذا البحث . إلا أن عمل فايل ، رغم ذلك ، سيناقش هنا لدوافع عدة

أهمها انه يدعي لنفسه القدرة على فهم خصائص الإيقاع في الشعر العربي، بفهم نظام التحليل . وهذه هي أولى المفارقات في عمل فايل . فهو يبدأ من مقدمة معينة ، ثم يصل نتائج خاصة ، موحياً بأن المقدمة تقود الى هذه النتائج، وأن نتائجه تعميمات ذاتية قاصرة تقوم على مغالطات وقفزات مفاجئة من فكرة الى فكرة دون أن يكون بينهما رابط سليم . وقبل أن تجلى هذه الحصيصة لعمله ، ستورد ، بالتفصيل ، نقاط مهمة تظهر أن عمله قاصر من زاوية أخرى أكثر خطورة، هي زاوية الدقة العلمية التاريخية. يُقصدُ هنا أن فايل لا يوفر لعمله واحداً من أبسط شروط البحث : المعلومات الصحيحة التي يمكن أن يتخذها البحث نقطة انطلاق .

يظهر وهن عمل فايل في الفقرات الأولى منه ، حيث يحاول تحديد العروض مصطلحاً وعلماً (تناقش هذه النقطة بالتفصيل في فقرة أخرى)^٨. ويبرز هذا الوهن لا في عمله على العروض العربي فقط، وإنما في الفقرات القليلة التي يخرج فيها الى مجال الإيقاع العام في لغات أخرى أيضاً. فهو يعمم الحكم التالي على الشعر في العالم .

« في كل اللغات ... ينبع إيقاع الشعر [التركيب الشعري — النظم الشعري عامة (Verse) أو البيت مثلاً] والوزن (metre) الذي يجد فيه الإيقاع تبلوره الخارجي (تعبيره الخارجي) من العاملين التاليين :

١ - ملاحظة (توفير) نظام محدد لتوالي المقاطع ضمن البيت الشعري.

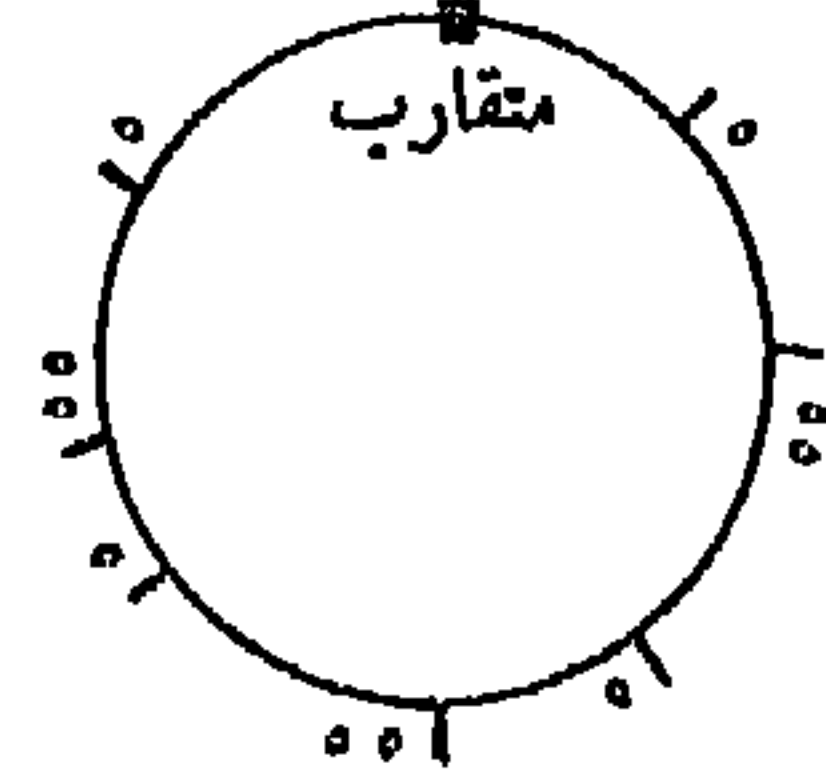
٢ - الحدوث المنتظم للهِجَة (accent) مدلولاً عليها إما بالنبر (stress) أو بوسيلة أخرى . ويبلغ ارتباط إيقاع بيت شعري بالخصائص الصوتية (phonetic) للغة التي بها يكتب ، درجةً من الإطلاق (الكمال) تعادل درجة كمال ارتباط مقاطع الكلمة في نثر اللغة المعينة (بهذه الخصائص الصوتية) ؟ والقضية ، قبل كل شيء ، هي قضية الاستغراق الزمني (duration) للمقاطع والنبر الذي به تنطق^٩ .

وهذا الحكم قاصر مغالط فيه . لأن فايل يخفق في إدراك الفروق الأساسية بين الأنظمة الإيقاعية المختلفة التي جلاها النموذج الرياضي المركب في هذا البحث (عد . الفصل الثالث) .

فليس من الصحيح أن الإيقاع في أي بيت شعري في أي لغة ينبع من العاملين المذكورين . وفايل لا يثبت ذلك . والشعر الفرنسي والياباني ، كما أشير سابقاً ، لا يحاولان توفير نظام محدد لتوالي المقاطع ضمن البيت الشعري . كما أن هناك لغات قد يكون اعتماد الإيقاع في شعرها على كم المقاطع ، دون ملاحظة اللهجة^{١٠} (accent) مطلقاً (Vedic ، مثلاً) . ثم إن تقرير فايل عن ارتباط الإيقاع بالخصائص الصوتية للغة لا يحمل دلالة دقيقة . ولا يصلح منطلقاً لدراسة الإيقاع واستخلاص نتائج محددة عن طبيعته . لكن الأخطاء التي تملأ عمل فايل في سياق دراسته لعروض التحليل أعمق كشفاً لقصوره وتسرع . وإذا كان من هذه الأخطاء ما يمكن أن يعتذر له بأنه تعميم لتسهيل الدراسة ، فإن بعضها من الخطورة بحيث أنها تشكك في سلامة التحليل المقدم جذرياً .

٦٤ - ١ ينسب فايل البحور الستة عشر كلها الى التحليل . وهذا خطأ واضح ، فالمتدارك ليس بحراً تحليلياً ، وإن كان في دائرة المتقارب بحر له التركيب نفسه سمّاه التحليل مهملاً . والمتدارك حدّده الأخفش ، كما تقرر مصادر التراث . وقد يبدو هذا النقد جزئياً قليل الأهمية . لكن تحليل هذه النقطة بدقة ، وكشف متضمناتها ، يثير قضية تكفي في رأي هذا الكاتب لرفض عمل فايل كله ، واعتباره محاولة مطلقة الإخفاق . يقرر فايل أن عمله يكشف سبب تركيب التحليل للدوائر . ويقرر أن هذا السبب هو رغبة التحليل في الدلالة على مواقع النبر في كل بحر من البحور التي حدّدها . كل دائرة ، حسب رأي فايل ، تحوي بحراً لا لبس في نبره - عدا الدائرة الرابعة - ثم بحراً أو أكثر تقاس مركباتها بمركبات

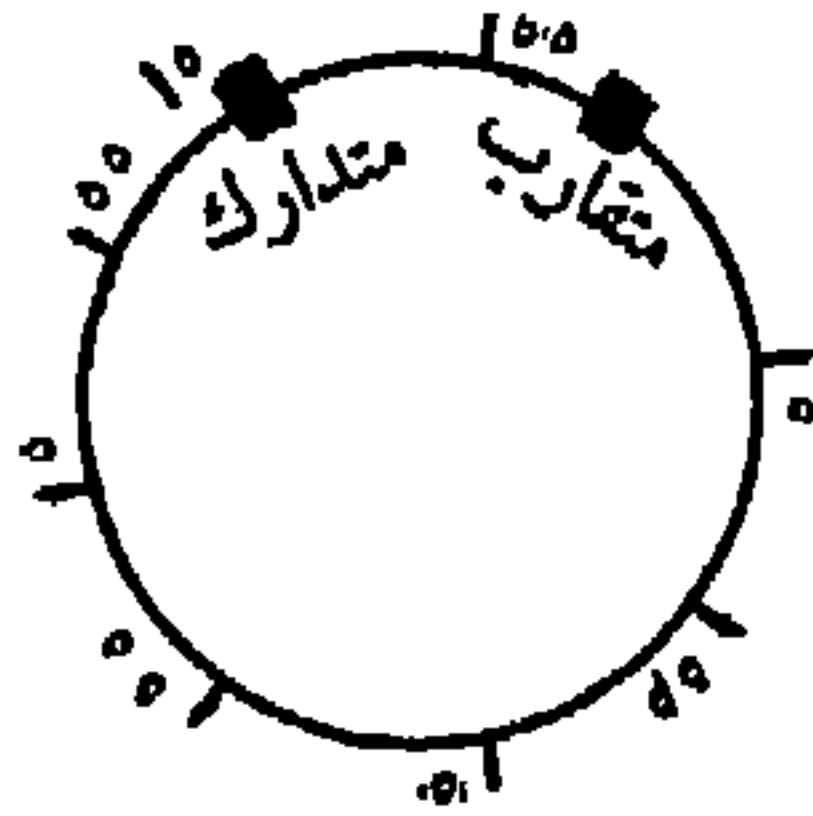
البحر الأول ، فتظهر المقاطع التي تحمل النبر فيها . مطبقاً على الدائرة الخامسة - دائرة المتفق - يعني كلام فايل أن الخليل أدرك أن نبر المتقارب هو على الوند الواضح (- - هـ) ، ولذلك وضع المتقارب في الدائرة كما يلي :



ثم أدرك الخليل أن النبر في المتدارك هو على الجزء (- - هـ) من (- - هـ - هـ) . وأراد أن يظهر هذه الخصيصة في المتدارك منعاً للبس المحتمل وهو الظن بأن النبر في المتدارك يقع على (- - هـ - هـ) بالطريقة التالية : (- هـ / - هـ) [لأن (فاعِلن) وحدة ذات لبس ، ويمكن أن تقسم بطريقتين :

- (١) (- هـ / - هـ)
- (٢) [(- هـ / - هـ)

ويؤكد فايل أن الخليل أراد أن يظهر أن الطريقة الأولى هي الطريقة الصحيحة وأن الطريقة الثانية خاطئة . ولذلك وضع المتدارك في الدائرة



مقسماً الى مكوناته التي تتحد بمكونات المتقارب ليقع الوند المجموع على الوند المجموع وتنتفي أي امكانية أخرى لنبر هذا البحر . وهكذا، حسب رأي فايل ، تمت دائرة الخليل الخامسة وانتهى الأمر .

- يمكن الآن استنتاج ما يلي من تحليل فايل :
- ١ - أن التحليل أدرك أن المتقارب والمتدارك يتشكلان من التتابعات الحركية نفسها .
- ب - أن التحليل أدرك أن المتقارب وحيد الصورة لا لبس فيه من حيث تركيبه الوتد - نسبي .
- ح - أن التحليل أدرك أن المتدارك يمكن أن يقع فيه لبس من حيث تركيبه الوتد - نسبي .
- ب - أن التحليل أدرك مواقع النبر في المتقارب .
- ح - أن التحليل أدرك مواقع النبر في المتدارك .
- والنقطة الأخيرة تبلغ في أهميتها بالنسبة للمناقشة المقدمة أهمية اكتشاف أرخميدس لقانونه . وينبغي أن نسأل الآن بأناة وحدة : وكيف أدرك التحليل مواقع النبر في المتدارك ؟
- في امتحان عمل فايل ، هذا أحد أهم الأسئلة . إن لم يكن أهمها إطلاقاً . لنقرأ . أولاً ما يقوله عن كيفية إدراك التحليل لمواقع النبر في الشعر العربي وتحديدده بعد ذلك . لمواقع النبر في البحور :
- « لقد استمع التحليل الى إلقاء الشعر القديم وجسّد ملاحظاته صورياً (graphically) (تخطيطياً) في تركيب دوائره ، ولذلك يمكن أن تعتبر نتائج تحليلها دليلاً معاصراً (للتحليل) . وفي الواقع أن هذه النتائج تقودنا الى فهم كامل لخصائص البحور العربية القديمة . »
- ثمة خطوتان إذن ، حسب رأي فايل ، في عمل التحليل :
- ١ - الاستماع الى العرب ينشدون الشعر (أو يلقونه) واكتشاف مواقع النبر في الشعر كما وردت في إنشاد المنشدين .
- ٢ - تركيب الدوائر وتحديد مواقع النبر فيها ، (بالطريقة الموضحة أعلاه) .

في حالة الدائرة الخامسة إذن ، يرى فايل أن هاتين الخطوتين في عمل الخليل قد تحققتا ، وبذلك شككت الدائرة لتدلنا على مواقع النبر ، أي أن الخليل استمع الى العرب ينشدون أبياتاً من المتقارب وسجل نبرهم لهذا البحر . وهذا تحليل مغرٍ لولا حقيقة بسيطة لكنها سلبية الوقع على تفسير فايل .

فالخليل ، وهذا ما يتناساه فايل ، لم يستمع الى العرب ينشدون أبياتاً من المتدارك ، والخليل لم يجد شعراً على وزن هذا البحر ، والخليل ، المسجل الأمين ، عبّر عن هذه الحقيقة بدقة ، حين وضع في الدائرة الخامسة بحراً هو المتقارب ، وبحراً آخر سماه مهملاً . (هو الذي سُمّي فيما بعد المتدارك) وكلمة (مهملاً) تعني أن العرب لم يكتبوا شعراً على البحر ، وأن الخليل ، بالتالي ، لم يسمع شعراً عليه ، وبالتالي، لا يمكن أن يكون سمع مواقع النبر عليه من العرب .

٦٤-١-١ الخليل ، إذن ، لم يستمع الى العرب ينشدون المهمل (٥-٥-٥×٤) ، ولم يسجل عنهم مواقع النبر عليه . ومن هذا ، وهذه نتيجة منطقية ، لا يمكن أن يكون قد ركب هذه الدائرة الخامسة لكي يظهر موقع النبر على (٥- / ٥-) منعاً للتباسها بـ (٥- / ٥-) وببساطة مبثّرة يعني هذا أن الخليل لم يفعل ما فعل للأسباب التي يذكرها فايل ، وأن تفسير فايل وحماسته وتأكيدياته لا أساس لها من الصحة .

وإذ يتهاوى تأكيد فايل بأن الخليل أراد تحديد مواقع النبر على الأوتاد. يتهاوى عمله كله، لأن هذه الفكرة هي الفكرة الجذرية في عمله، وما عداها، كما سيظهر البحث ، ليس إلا محاولة لدعمها ، وادعاء لأفكار باحثين آخرين أولهم الخليل والعروضيون العرب الذين يهاجمهم فايل بقسوة وحدة عجيبتين . هل تكفي الحقيقة البسيطة السابقة لإظهار خطأ تفسير فايل ، أم أن ثمة حاجة لتفصيل أعمق ؟

وليس في ذهن هذا الكاتب من شك في أن ما قيل يكفي ، لكنه ، مع ذلك ، يود تتبع عمل فايل خطوة أخرى ، ليشير الى أن وجود المهملات ليس خاصاً بدائرة المتفق : أربع من دوائر التحليل تحوي كل منها بحراً مهماً واحداً على الأقل : دائرة المختلف تحوي مهمليين ، دائرة المؤتلف تحوي مهماً واحداً ، دائرة المشتبه تحوي ثلاثة مهملات والدائرة الوحيدة التي لا تحوي مهماً هي دائرة المجتلب (الهزج - الرجز - الرمل) . والسؤال الذي طرح في حالة الدائرة الخامسة ينبغي أن يطرح في حالة الدوائر الأخرى . وهذا السؤال ، كما قيل ، يجلو جوفائية عمل فايل المطلقة . تبقى ملاحظة أخيرة : يستغرب تماماً أن فايل في مقالته موضع المناقشة يتجاهل الحقيقة المهمة وهي أن المتدارك ليس بحراً تحليلياً وإنما هو بحر أضافه الأنخفش ، في حين أنه يعرف هذه الحقيقة معرفة جيدة ، فهو يصرح بها في مقالته عن العروض المنشورة عام ١٩١٣ . ولعل هذه المفارقة أن تكون نتيجة التسرع وغياب الحرص والدقة ، إلا أنها يمكن أن تخفي قصداً للتضليل وطمس الحقائق التي تناقض تفسير فايل . وفي كلتا الحالتين ليس ثمة من عذر .

٦٤ - ٢ ينسب فايل الى التحليل رأياً عجيباً هو أن : « كل بحر يتشكل (يأتي الى الوجود) بتكرار ٨ أقسام - (تفعيلات) إيقاعية تحدث بتوزيع وتوالٍ محددين في البحور كلها » .

ومن الواضح أن هذا ليس صحيحاً . فالتحليل ، في دوائره وفي إشاراته للأشكال الشعرية للبحور ، يحدد العدد الأكبر من بحوره بأنها تتألف من ثلاث تفعيلات في كل شطر ، أي من ست تفعيلات في البيت . وليس في بحور التحليل إلا أربعة يتألف كل منها من ثماني وحدات ، هي : الطويل / المديد / البسيط / المتقارب . وبإدخال المهملات في الإحصاء ، يكون عدد البحور الثمانية سبعة ، وتكون نسبتها الى البحور السداسية

(في الدوائر) (٢٢ / ٧) ، أي أقل من (٣٢٪) . فكيف يميز فايل إطلاق هذا الحكم على عمل التحليل والأمر واضح وضوحاً لا يدعو الى عناء التحليل ؟

٦٤ - ٣ . غياب الدقة العلمية من عمل فايل يظهر في آرائه المتسرعة المتناقضة ، ضمن المقطع الواحد . فهو يقول ، مثلاً ، في معرض نقده للدوائر :

«The fact remains, however, that the 16 metres never actually appear in the form in which they are given in the 5 circles, but nearly always deviate from this ideal form - at times to a considerable extent.»

وهذا التقرير ليس خاطئاً من وجهة نظر الواقع فقط - ذلك أن من البحور عدداً يرد في الشعر بشكله الدوائري - بل إنه هراء غير ذي معنى يفند جزء منه جزءاً آخر . ومن العجب أن باحثاً جاداً يستطيع أن يستخدم التركيب الزائف «never ... but nearly always»^{١٢} دون أن يتنبه الى تناقضه الداخلي .

٦٤ - ٤ يقول فايل إن العلل ، لجذرية تأثيرها الإيقاعي ، يجب أن تظهر لا عرضاً ، بل « بانتظام وبالشكل نفسه ، وفي الموقع ذاته في كل بيت من أبيات القصيدة » . وهذا تحديد تنقصه الدقة ، فمن العلل ما يظهر ابتداء (أول البيت) وهو غير لازم (الحزم والخزم) . والعلة التي تظهر في عروض البيت الأول في القصيدة ، (حين تكون هناك تقفية داخلية بين العروض والضرب) ، ليست^{١٣} علة لازمة في الموضع ذاته من أبيات القصيدة . ويقول فايل أيضاً : إن العلل « تغيّر » (alter) الوجد في الوحدة النهائية في كل من الشطرين . وهذا ليس تحديداً دقيقاً ، لأن العلة قد تؤدي الى زوال الوجد نهائياً (حسب النظام الحليلي) (الأخذ والأصل) .

٦٤ - ٥ يقول فايل ان هناك سبعة بحور بسيطة يمكن تركيبها نظرياً من تكرار تفعيلات سبع بشكلها التام . وان هذه البحور السبعة مطلقة في اتحادها (completely identical) بالبحور السبعة (الوافر ، الكامل ، الهزج ، الرجز ، الرمل ، المتقارب ، المتدارك) ، التي استعملها الشعراء القدماء . وفي هذا القول من الخطأ ما يسمح بالتشكيك بجدية عمل فايل ، لا بدقته فقط . فالوافر لا يتألف في شكله الشعري (أي كما استخدمه الشعراء القدماء) من تكرار التفعيلة مفاعلتين . وشكله الدوائي يختلف عن شكله الشعري في أن الوحدة الأخيرة في الشكل الشعري هي (فعولن) . وتسرع فايل في إطلاق الحكم ، بدافع من الحماسة لإظهار صحة تفسيره ، شيء مؤسف لا يتوقع من باحث متعمق .

٦٤ - ٦ وحين يصل فايل الى تركيب نموذج نظري يوضح تفسيره ويثبت ، حسب رأيه ، صحة هذا التفسير ، لأنه يقود الى معطيات نظام التحليل نفسه ، فإنه يقع في مغالطات عجيبة . يقول فايل ، مثلاً ، إن التفعيلات السبع يمكن أن تتركب لا مع نفسها (11) بل مع بعضها بعضاً ، وإن ذلك يقود الى احتمالات نظرية كثيرة لخلق بحور ممزوجة . ثم يضيف أن معظم هذه البحور المحتملة لا يمكن أن تحقق في الواقع الشعري لأنها تخالف القانون الوزني التالي :

لا يمكن توالي ليين إيقاعيين إطلاقاً [أي أن التتابعات (— / — — / — —) لا يمكن (— — / — —) (— — / — —) و (— — / — —) لا يمكن أن تحدث] وإنما ينبغي أن يفصل اللبّان بمقاطع محايدة على ألا يبلغ عددها أكثر من مقطعين (two syllables) .

وفايل يقبل هذا القانون ويتخذه أساساً لنظامه النظري مع انه ضئيل الفائدة لأنه يتعلق بنظرية المثال النظري ولا يصدق على الواقع الشعري : (— — — —) مثل واضح على خطأه . إلا أن الأهم هو أن صياغة

فايل لقانونه تكشف انعدام الدقة الذي تكرر مرات فيا سبق حتى ليدو انه خاصة أصيلة في تحليله كله . حسب قانون فايل لا يمكن أن يأتي في الشعر العربي التابع التالي :

(0 — — 0 — — — 0 — — 0 — — — 0 — — 0 — — —) (KAM

لأن هذا التابع يحوي اللين (— — ٥ // — — ٥) وبينهما فاصل من العناصر المحايدة يتألف من ثلاثة مقاطع هي (— / — / ٥ /) . وهذا أيضاً يصدق على الوافر .

لكن الحقيقة هي أن التتابع (KAM) هو البحر الكامل الذي يقبله التحليل ويعرفه الشعر العربي. والخطأ الواضح في قانون فايل ينبع من ظاهرة تتكرر في دراسته ، هي خلطه بين المقطع (syllable) وبين المكونات التي ميزها التحليل (الأسباب والأوتاد) من جهة ، وبين المقطع وبين المتحركات والسواكن ، من جهة أخرى ، كما سيظهر فيما يلي :

فايل يعتبر الحرف المتحرك مثل (فـ) مقطعاً قصيراً (syllable) ويعتبر
تتابع حرفين ثانيهما ساكن مقطعاً طويلاً (syllable). لكنه في صياغة القانون
المناقش يخلط المقطع (بكلا نوعيه) بالسبب (بكلا نوعيه) . والقانون
في الواقع مبني على ملاحظة خصيصة أصيابة في بحور الخليل الدائرية : هي
أن الوتد لا يتكرر متوالياً ، ولا يفصل بين وتدين أكثر من سبين (قد
يكونان خفيفين أو ثقيلًا فخفيفاً) . وهذا هو القانون السليم الذي يمكن
استخراجه من عمل الخليل في الدوائر ، لكن ما يقوله فايل ليس قانوناً
إيقاعياً ولا يعكس طبيعة عمل الخليل أو معطيات الواقع الشعري .

٦٤-٦-١ وفي موضع آخر ، يحاول فايل تركيب نظام يدعي أن معطياته هي ذات معطيات نظام التحليل. ويقرر أن الشرط الأساسي لنظامه النظري هو تجميع المقاطع (syllables) المحايدة حول اللب الإيقاعي لإنتاج

تفعيلات يُشترط فيها ألا تحوي أقل من ثلاثة مقاطع أو أكثر من خمسة مقاطع . ويدعي فايل ، بتسرع مدهل ، أننا ضمن هذا الشرط لا نستطيع أن نشكل إلا التفعيلات التالية :

- 1) v- X
X v-
- 2) v- XX
XX v-
[في الطباعة (v - v) ولا شك ان هذا خطأ مطبعي]
X v- X
- 3) v- vv-
vv- v-

وما يقوله فايل هنا لا أساس له من الصحة . فمن الواضح أن تجربة بسيطة تظهر أنه ضمن الشرط المحدد يمكن أن ينتج عدد كبير من التفعيلات ، يلي بعضها ، مثلاً لا استقصاءً .

v - XXX	X v - XX
v - VXX	V v - XX
v - XVX	V v - XV
XXX v -	XX v - V
XVX v -	VV v - V
VXV v -	XV v - V
XXV v -	XX v - X

ويبدو أن خطأ فايل الباهر هنا يعود من جديد الى خلطه بين المقطع والمتحرك والسبب . فهو يلاحظ أن (فعولن) تحوي حرفين بالإضافة الى اللب (—هـ) ، وهذان الحرفان هما (—هـ) ، وهذا مقطع طويل حسب تحديده . وهكذا تتألف (فعولن) من ثلاثة مقاطع . وبالطريقة نفسها ، يظهر أن (فاعلن) تتألف من ثلاثة مقاطع . ومن هنا يشترط أن أصغر الوحدات تتألف من ثلاثة مقاطع على الأقل . والتحديد ينبع من استقراء ما قدّمه التحليل فعلاً ، وليس هناك من مبرر نظري لاشتراط تألف الوحدة الصغرى من ثلاثة مقاطع .

وينظر فايل في تفعيلات التحليل ويستقرئها فيجد أن (فاعلاتن) تتألف من (هـ- / هـ- / هـ-) وهذه ثلاثة مكونات حسب تحليل التحليل ، لكنها أربعة مقاطع حسب تحليل فايل . ويصدق هذا على (هـ- هـ- هـ-) وعلى (هـ- هـ- هـ- هـ-) . فهي كلها رباعية . ثم ينظر فايل في (هـ- هـ- هـ- هـ- هـ-) فيرى أنها خماسية من حيث عدد المقاطع ، ويرى كذلك أن (هـ- هـ- هـ- هـ- هـ-) خماسية من حيث عدد المقاطع ، ويرى أن هذه كل وحدات التحليل (التي لها نبر صاعد) فيشترط في تفعيلات نموذج النظرية ألا تزيد على خمسة مقاطع . لكن ما ينحقق فايل في التنبيه اليه هو أن ما هو رباعي مقطعيًا ، هو ثلاثي من حيث عدد المكونات (الأسباب والأوتاد) [مثل (هـ- هـ- هـ- هـ-) التي تتركب هكذا (هـ- / هـ- / هـ-)] ، وأن ما هو خماسي مقطعيًا : هو أيضاً ثلاثي من حيث المكونات (الأسباب والأوتاد) [مثل (هـ- هـ- هـ- هـ- هـ-) التي تتركب هكذا (هـ- / هـ- / هـ-)] . أي أن وحدات التحليل ثنائية وثلاثية في تركيبها الوتد - سببي . فإذا حاول الباحث إقامة نظام نظري تتكون وحداته من النواة (هـ- هـ-) ومن عدد من الأسباب ، على أن تكون أصغر الوحدات ثنائية وأكبرها ثلاثية ، فإن معطيات النظام الناتج تكون متحدة الهوية بمعطيات نظام التحليل ، لكن هذا شيء وما اشترطه فايل في تركيب نظامه النظري شيء آخر . فهو يشترط أن تكون الوحدات ثلاثية أو رباعية أو خماسية من حيث عدد المقاطع . ومعطيات نظام هذا أساسه لا تتحد بمعطيات عمل التحليل إطلاقاً . وما يدعيه فايل خطأ جذري لا دقة فيه ، مرده الخلط بين المقطع وبين المكونات التحليلية (الأسباب والأوتاد) . فالسبب عند التحليل أحياناً يساوي المقطع ، وأحياناً يساوي مقطعين . [السبب الخفيف (هـ-) هو مقطع طويل ، لكن السبب الثقيل هو مقطعان قصيران] . أما الوتد (هـ- هـ-) فإنه يعادل مقطعين ، قصيراً فطويلاً . وإخفاق فايل في التنبيه الى ذلك هو ، فيما يبدو ، المسؤول عن

خلطه العجيب . وفي الحقيقة المقررة ، هنا إشعار قوي بأن تحليل نظام التحليل على أساس المزدوجة المقطعية (قصير - طويل) ، يدمر تناسقه الداخلي ويقود الى خلط عميق يمنع من فهمه ، وتقدير دقته النظرية وتكامل صياغته [إلا إذا اتبعت في التحليل الطريقة المقترحة في فقرة (٣٤)] .

٦٤-٧ ويرز ضعف مقدرة فايل على التحليل النظري . وتركيب النماذج واستقراء معطياتها على أشده حين يستمر في السياق نفسه ، محاولاً إقامة البرهان على أن تركيب نموذج النظري ينتج معطيات عمل التحليل كلها . يقول فايل ، بعد الوصول الى التفاعلات الحليلية الثماني بطرقه اللامنتظية، إن تركيب هذه التفاعلات ينتج بحوراً تنقسم الى ثلاث مجموعات^{١٤}.

أ - البحور البسيطة السبعة . وهي تنتج من تكرار كل من التفاعلات : (فعولن / فاعلن / مفاعيلن / مفاعلتن / متفاعلن / مستفعلن / فاعلاتن) . وقد أظهرت المناقشة عدم الدقة في عمله هنا (عد : فقرة ٦٤ - ٥) .

ب - البحور الممزوجة وهي تنتج من تركيب التفاعلات لا مع نفسها بل مع بعضها بعضاً . ومن المهم هنا نقل قول فايل حرفياً :

«If the 7 feet are combined not with themselves (as sub 1) but with each other, there results according to the calculation of variables many possibilities of 'combined' metres.»^{١٥}

ويلاحظ هنا أن فايل لا يشترط طريقة معينة أو نسباً معينة في مزج التفاعلات . وبعد ذلك يقرر أن معظم البحور الناتجة تخالف القانون الإيقاعي المناقش في (٦٤ - ٦) ، ويستنتج من ذلك ما يلي :

« إن المجموعات الثلاث للتفاعلات ، المميّزة سابقاً ، يمكن أن تتركب في بحور ممزوجة (compound) مع أنفسها فقط ، وليس مع بعضها بعضاً إطلاقاً » . لكن فايل سرعان ما يتابع مناقضاً نفسه :

« ونتيجة لذلك ، فإن هناك ثلاثة أزواج فقط، من بين قائمة البحور

المركبة الممكنة [نظرياً] ، وهي التي تطابق تماماً البحور : الطويل ، البسيط ، والمديد ، التي استعملها الشعراء القدامى . ومعكوسات هذه البحور .

وفایل هنا ، من جديد ، يقدم صياغة تبدو عليها السلامة النظرية ، وتخلق انطباعاً يكون عمله تحليلاً علمياً دقيقاً . لكن امتحان ما يقوله تظهر تهافته وقيامه على تهويل صرف لا أساس له من الصحة ، كما سيظهر فوراً . أشير سابقاً الى أن فایل لا يشترط طريقة معينة أو نسباً محددة في مزج التفعيلات لإنتاج ما يسميه « البحور المركبة » الممكنة نظرياً . وهذا يعني أن أي بحر يتركب من مزج لتفعيلتين أو أكثر من التفعيلات السبع يكون معطى من معطيات نموذج النظرية ، ما دام لا يخالف القانون الإيقاعي المتعلق بتوالي الوتدين والمسافة بينهما . وضمن هذا الإطار يمكن تشكيل بحور عدة تحقق كل ما يشترطه فایل ، يورد هنا بعضها تمثيلاً لا استقصاء :

(a) فعولن / فاعلن / مستفعلن /

(٥ — — / ٥ — / ٥ — / ٥ — — / ٥ — / ٥ — / ٥ — —)
٢ ١ ١ ٢ ١ ١ ٢

(b) فعولن / فاعلن / فاعلاتن /

(/ ٥ — / ٥ — — / ٥ — / ٥ — — / ٥ — / ٥ — / ٥ — —)
١ ٢ ١ ٢ ١ ١ ٢

(c) فعولن / فاعلاتن / فاعلن /

(٥ — — / ٥ — / ٥ — / ٥ — — / ٥ — / ٥ — / ٥ — —)
٢ ١ ١ ٢ ١ ١ ٢

[وهو ذاته ، من حيث التركيب ، (a)]

(d) فعولن / مفاعلتن ، فعولن / مفاعلتن /

(٥ - / - - - / ٥ - - - / ٥ - / ٥ - - - / ٥ - / - - - / ٥ - - - / ٥ - / ٥ - - -)
١ Pi ٢ ١ ٢ ١ Pi ٢ ١ ٢

(e) فاعلن / متفاعلن / فاعلن / متفاعلن /

(٥ - - - / ٥ - / - - - / ٥ - - - / ٥ - / ٥ - - - / ٥ - / - - - / ٥ - - - / ٥ -)
٢ ١ Pi ٢ ١ ٢ ١ Pi ٢ ١

(f) مفاعلتن / فعولن / مفاعلتن / فعولن /

(٥ - / ٥ - - - / ٥ - / - - - / ٥ - - - / ٥ - / ٥ - - - / ٥ - / - - - / ٥ - - -)
١ ٢ ١ Pi ٢ ١ ٢ ١ Pi ٢

(g) فعولن / فاعلن / متفاعلن /

(٥ - - - / ٥ - / - - - / ٥ - - - / ٥ - / ٥ - / ٥ - - -)
٢ ١ Pi ٢ ١ ١ ٢

(h) فعولن / فاعلن ، فاعلن /

(٥ - - - / ٥ - / ٥ - - - / ٥ - / ٥ - / ٥ - - -)
٢ ١ ٢ ١ ١ ٢

(i) مستفعلن / فاعلاتن /

(٥ - - - / ٥ - - - / ٥ - / ٥ - - - / ٥ - / ٥ -)
١ ٢ ١ ٢ ١ ١

من الواضح أن هذه البحور كلها تحقق الشرطين التاليين ، وهي بحور
ممزوجة :

١ - عدم توالي اللبّين الإيقاعيين (- - ه) ، (- ه -) أو توالي أحدهما مكرراً .

٢ - لا يفصل بين اللبّين في هذه البحور أكثر من مكونين خليليين، أي أكثر من سبيين (وقد نتجت هذه البحور بأخذ التفعيلات (فاعلن / مستفعلن / فاعلاتن) مركبة على وتد مجموع ، فإذا أدخلنا الوتد المفروق فإن هناك امكانيات أخرى كثيرة لترتيب بحور تحقق الشرطين المذكورين) .

وقد يحتاج هنا بأن فايل لم يشترط الشرط الثاني ، وإنما اشترط عدم توالي أكثر من مقطعين محايدين . ويجاب على هذا الاحتجاج بأن شرط فايل خاطيء أصلاً في صياغته كما ظهر ، فلا يمتنع في بحور الخليل توالي أكثر من مقطعين محايدين . وبذلك يظهر خطأ فايل الكلي سواء أصبح شرطه على أساس المعطيات الخليلية (أي بإبدال شرط عدم توالي أكثر من مقطعين محايدين بشرط عدم توالي أكثر من سبيين) أم قبل كما هو بصياغته الحالية (منع توالي أكثر من مقطعين) . ثم انه إذا قبل الشرط بصورته الأخيرة فإن عدداً كبير من البحور الممزوجة يمكن أن يشكل ، بالإضافة الى الطويل والمديد ومعكوساتها . من هذه البحور تلك المشار اليها أعلاه ، بـ (i, h, c, b, a) .

إلا أن من المهم تأكيد الحقيقة التالية : إن تقبل شرط فايل بالصيغة التي يعطيه إياها صاحبه (منع توالي أكثر من مقطعين) يمنع تشكل البحرين (الكامل) و (الوافر) ويؤدي بالتالي الى كون نظام فايل النظري ذا معطيات تختلف عن معطيات نظام الخليل . وبذلك تتهاوى حجة فايل الرئيسية لأهمية عمله وسلامة تفسيره ، وهي أن معطيات عمله النظرية تتحد بمعطيات نظام الخليل .

٦٤ - ٧ - ١ يتابع فايل تفصيل نتائج تركيبه النظري فيقول إنه ينتج

بحوراً ممزوجة . تتألف من إحدى التفعيلات السبع السابقة والتفعيلة
 (- ه - ه - ه -) ذات الإيقاع النازل ، وأن هذه البحور هي البحور
 التي ينتجها نظام الخليل والتي يضعها في الدائرة الرابعة . وهنا أيضاً يتسرع
 فايل ويصف هذه البحور باعتبارها غريبة ، ودون دقة علمية . فهو يقول
 إن هذه البحور « تبدأ بأحد الأقدام (التفعيلات) ذات الإيقاع الصاعد
 ثم ينوع (إيقاعها) بإدخال القدم ذات الإيقاع النازل مفعولات » .
 ونظرة سريعة الى دائرة الخليل الرابعة تظهر خطأ هذا الوصف . ذلك
 أن في هذه الدائرة بحراً مستعملاً يبدأ بالتفعيلة (مفعولات) هو المقتضب ،
 وفيها ثلاثة بحور لا ترد فيها (مفعولات) إطلاقاً هي الخفيف والمضارع
 والمجث . ويبدو أكيداً أن التسرع هو ما يوقع فايل في الخطأ ، بالإضافة
 الى وهم أساسي في عمله كله ، هو أن التفعيلة (مفعولات) هي وحدها
 ذات إيقاع نازل (حسب تحديده) لأنها تحوي الوتد المفروق (- ه -) .
 وفي الواقع أن الوتد المفروق يرد في تفعيلتين أخريين بهما فايل إهمالاً
 تاماً ، ربهما لأنها تظهران وهن أسس تفسيره لعمل الخليل . هاتان التفعيلتان
 هما (- ه - / - ه - / - ه -) و (- ه - / - ه - / - ه -) . وإظهارهما لو هن
 أسس عمله يمكن أن يجلى كما يلي :

يرتكز تفصيل فايل كله على فرضية أساسية هي أن الخليل أراد أن
 يخبرنا بتركيبه للدوائر أن التفعيلات (فاعلن / مستفعلن / فاعلاتن /
 متفاعلن) تتركب بالطريقة التالية فقط : (- ه - / - ه -) (- ه - / - ه - / - ه -)
 (- ه - / - ه - / - ه -) (- ه - / - ه - / - ه - / - ه -) ، وانها تحمل النبر الصاعد .
 لكن الخليل ، كما هو واضح في دائرته الرابعة ، يعطي الاسمين
 (مستفعلن) (فاعلاتن) لتفصيلتين تشكلا بالطريقة (- ه - / - ه - / - ه -)
 (- ه - / - ه - / - ه -) أي أنه في الواقع ، يتخذ الحقيقة التالية أساساً
 جذرياً لعمله : إن التفعيلتين (مستفعلن) (فاعلاتن) يمكن أن تنقسما
 الى (أو تتركبا من) مكونات وزنية بطريقتين لا بطريقة واحدة . والخليل

بتأييده هذا يسمح لنا بالقول ببساطة ان تقرير فايل المتعلق برأي الخليل في هاتين التفعيلتين رأي شخصي لا يسنده دليل علمي .

ويلاحظ هنا أن التفعيلة الثالثة التي يدخلها اللبس ، كما يقول فايل ، لا تدخل في أي من البحور التي يمتزج فيها الإيقاعان الصاعد والنازل . أي أن (هـ — هـ — هـ) لا ترد في أي بحر بشكلها (هـ — / — هـ) . ولا شك أن لهذا دلالة تقضية في امتحان سلامة نظرية فايل . ويصدق ما يقال على (هـ — — هـ — — هـ) . ثم إن القول بإمكانية اتخاذ كل من هذه التفعيلات شكلين (من حيث التركيب) يُظهر ان فايل يتعلق في تفسيره تعلقاً مطلقاً بمفهوم النظام المثالي ويقصر دراسته على التفعيلات دون كلمات اللغة . فهو يحاول اكتشاف النبر في التفعيلة باعتبارها تفعيلة ، أي تتابعاً حركياً معيناً ، لا باعتبارها تجسيداً لكلمة في اللغة ، ومن هنا فهو ينسب الى الخليل القول بأن النبر على التتابع الحركي (هـ — هـ — هـ — هـ) يقع على (هـ — — هـ) حيناً ، وعلى (هـ — هـ) حيناً آخر . وهذا فصل للتفعيلة عن حقيقتها : أي كونها تجسيداً لتتابع حركي في كلمات اللغة لا يقع منعزلاً وإنما يكون جزءاً من تركيب صوتي (شعري) أكبر . ومن الواضح هنا أن الخليل أعظم دقة واحتراساً من فايل ، لأنه حين يجد مواضع في بحور معينة لا يصيبها الزحاف ويجد فيها تتابعاً حركياً متحد الهوية بتتابع حركي يقع في بحور أخرى في مواضع يصيبه فيها الزحاف فإنه يفصل بين التتابعين عن طريق تصوير تركيبهما النوويين المتغايرين . وبعمله هذا يؤكد الخليل انه لا يدرس الزحاف باعتباره شيئاً منفصلاً عن الكلمات وخصوصاً بالتفعيلات . أما فايل فإنه يركز عمله مطلقاً على التفعيلة، فيرى أن (هـ — هـ — هـ — هـ) مثلاً قد تحمل النبر في موضعين .

٦٤-٧-١-١ ما هي دلالة عدم ورود (فاعلن) بالشكل (هـ — / — / هـ — / — —) بالشكل (هـ — / — / هـ — / — —) في

أي من البحور ، وورود (مستفعلن) و (فاعلاتن) بالشكلين
(هـ - / هـ - / هـ -) (هـ - / هـ - / هـ -) في عدد من البحور ؟

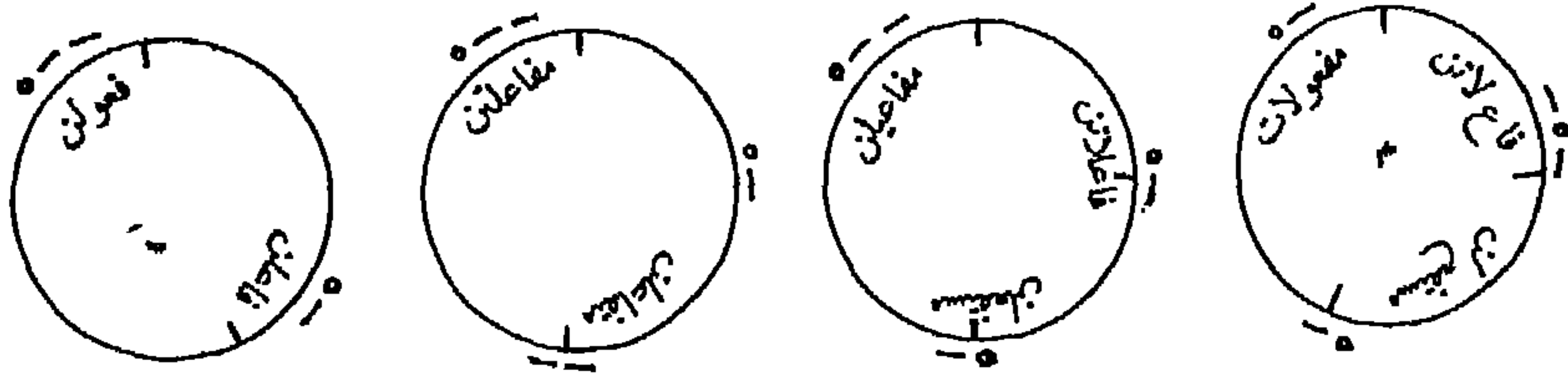
لا يود هذا الكاتب اقتراح تفسير لهذه الظاهرة ، لكنه يود أن يشير
الى ما تعنيه لتفسير فايل . اذا كان التحليل ، فعلاً ، أراد أن يشعرنا
بأن النبر على (فاعلن) في المديد والبسيط يقع على (هـ -) وليس
على (هـ -) فلا شك انه كان يستطيع تقرير ذلك ببساطة زائدة
بوصف (فاعلن) بأنها تتألف من (هـ - + هـ -) دون حاجة الى إدخالها
في الدوائر ، لسبب بسيط هو أن (فاعلن) لا ترد في أي من البحور
التي حددها بالشكل (هـ - / هـ -) : أي أن إمكانية الخلط بين شكلين
ونبرين لها ، حين يقعان في موضعين مختلفين ، معدومة ، إذ انها لا تتخذ
شكلين بل شكلاً واحداً دائماً . واذا كان التحليل قد أدخلها ، رغم
ذلك ، في الدوائر فلا يعقل أن يكون غرضه الأساسي تثبيت شكل واحد
لها ، ونفي شكل آخر ممكن ، للدلالة على النبر الواقع على الشكل المثبت
واستثناء النبر الآخر ونفيه . وما يقال عن (فاعلن) يصدق على (متفاعلن)
بدقة .

٦٤ - ٧ - ٢ إذ ندرك أن فايل يسند أهمية قصوى لما يدعيه من
تطابق معطيات نظامه النظري مع معطيات نظام التحليل ، وأنه يقول إن
ذلك يعطيه قدرة تامة على فهم الأسس الجذرية لبحور الشعر العربي
وفهم نظامها الإيقاعي ، ثم نعود الى ما ظهر من انعدام للتطابق بين
معطيات النظامين ، نصبح في وضع يسمح لنا بالتشكيك في قدرة تفسير
فايل على فهم أسس الإيقاع العربي ، وبرفض ما يعتبره هو « فهماً »
لهذا الإيقاع .

٦٤ - ٨ يصل البحث الآن إلى سؤال شيق يلقي ظلاً جديداً من
الشك على عمل فايل . لنفترض أن التحليل أراد فعلاً أن يظهر لنا أن

التفعيلات (فاعلن / مستفعلن / فاعلاتن / متفاعلن) التي يمكن فيها اللبس ، تحمل النبر بطريقة معينة دون أخرى ، فهل كان بحاجة الى تركيب الدوائر الخمس وبذل كل هذا الجهد الذي لا بد أنه بذله في تجميع عدد من البحور في كل منها ، واختلاق أشكال لبعض البحور لا تتخذها في الشعر ؟

يبدو لهذا الكاتب أن التحليل كان يستطيع استخدام وسيلة بسيطة لتحقيق غرضه : هي وصف كل من هذه التفعيلات عن طريق وصف مكوناتها الوتد - سببية . وفي الواقع أن التحليل فعل ذلك ، وبفعله هذا حقق غرضه ولم يعد بحاجة الى شيء جديد . لكننا نستطيع أن نمضي خطوة أخرى ، لنستصور أن التحليل أراد توضيح تركيب التفعيلات المذكورة عن طريق مخطط بسيط سهل الفهم ، وأنه اختار مفهوم الدائرة لذلك . ونسأل الآن : ألم يكن بمقدور التحليل استخدام الدائرة بطريقة أبسط ؟ والإجابة بالإيجاب . لقد كان بإمكانه أن يرسم الدوائر البيانية التالية :



وبهذه البساطة ، كان في متناول التحليل أن يحدد تركيب الوحدات المشتبهة ، دون أن يدخل في دهليز الدوائر المعقدة . وكان ، في الوقت نفسه ، يستطيع تجنب أكثر جوانب عمله قسراً ، وغموضاً . والتحليل يعرف فكرة الدائرة البسيطة لأنه استخدمها ، بشكل مثلث^{١٦} ، في عمله على اللغة حين درس التركيب الصوتي للكلمات . ولو أن غرضه إظهار تفعيلتين بسيطتين أو ثلاث وحداتها بالأخريين لكان من الطبيعي أن يلجأ الى فكرة يبدو أنه كان يعرفها ويعرف قدرتها على التوضيح . لكن التحليل اختار الطريقة المعقدة لتركيب دوائره ، ولا بد أن وراء اختياره غرضاً . لكن

هذا الغرض ليس تحديد شخصيات التفعيلات المشتبهة كما يقول فايل . وإنما هو شيء يتعلق بالتركيب الكلي للبحور ، ومواقع الزحافين الانعزالي والسياقي فيها ، كما سيقترح هذا البحث في فقرة قادمة .

٦٤ - ٩ لنحاول الآن تحليل التطور المنطقي في تفسير فايل من فكرته الأساسية إلى نتائجه . يقول فايل إن التحليل استخدم عدداً من الكلمات الفعلية في العربية لتمثيل مكوناته الوتد - سببية . ويرى فايل أن التحليل استخدم هذه الكلمات لأنها أقصر الكلمات التي يمكن أن تنطق بذاتها .

والكلمات المذكورة ، تبعاً لفايل ، تنبئ بشيء يتعلق بالنبر الواقع عليها . فالسبيان (قدّ ، لك) لا يحملان نبراً خاصاً بهما في النثر ، بل يُعدّان ذاتيهما تبعاً للكلمات التي تسبقهما وتتلوهما . أما الوتدان (لَقَدَ ، وَقَتَ) فإنهما يحملان نبراً خاصاً بهما ، يقع عليهما باتجاهين متعاكسين : (--هـ ، -هـ) .

والخطأ فوريّ الوضوح هنا ، إذ ليس من الصحيح أن الكلمات التي ذكرها فايل هي أقصر الكلمات التي يمكن أن تنطق بذاتها . إذ أن أصغر كلمات العربية فعل الأمر من الثلاثي المعتل الآخر والأول أو الثاني والثالث (روى ، وقى ، وفى) إلا في مثل (نوى) سماعاً . وفي هذه الحالة تكون الكلمتان : (ر) (ق) (ف) أصغر كلمات العربية . فلماذا لم يعتبر التحليل مثل هذه الكلمات مكوناً من مكوناته الوتد - سببية ؟

لنترك هذا الاعتراض المهم ، ونقبل ، مبدئياً ، رأي فايل ، ولنترّك كيف يستخدم فكرته الأساسية هذه .

يتابع فايل قائلاً :

« حين تشكل هذه التتابعات من المقاطع بيتاً من الشعر ، باعتبارها مكوناتاً وزنية لتفعيلة ، فإن لها وظيفة إيقاعية محددة . فالسبيان

لكونها جزئين غير منبوريين في التفعيلة ، ليس لها تأثير على إعطاء الإيقاع صيغته وشكله ، وهما بالتالي معرفتان للتغيرات الكمية ، أي الزخافات . أما الوجد فإنه يشكل اللب الإيقاعي للبحر ، باعتباره حاملاً للنبر . وهذه الصفة فإنه ، ضمن البيت ، ممتنع على أي تغير سواء في تنابع المقاطع أو في كمته . وتبعاً لكون واحد من الوجدتين المتضادتين لباً للتفعيلة ، فإننا نحصل على إيقاع صاعد أو إيقاع نازل . »

يوشي فايل هنا بأنه يبنى تفسيره على دراسة للنبر اللغوي وخواص الكلمات ذاتها . فهو يقرر بوضوح أن كلمة مثل (لَقَدْ) لها وظيفة نبرية محددة . والوظيفة النبرية ، أو بالأحرى ، الطبيعة النبرية ، في نظره مطلقة : أي أن الكلمة لها هذه الطبيعة حيثما وجدت . وهذا ، كما ينجلي بسرعة ، أعمق أسس عمله جذرية . لكنه سرعان ما ينسى تركيزه على الكلمة ليصوغ نتائجه على أساس من دور الوجد فقط . والكلمة شيء والوجد شيء آخر ، إلا أن فايل يحقق في رؤية الفرق بينها . ولعل إخفاقه أن يكون فاعل الوهن الأساسي في فرضيته كلها . وسيتضح ما يقال فوراً .

إذا كان فايل على حق في نظريته المطلقة للنبر على الكلمة من الشكل (لَقَدْ) ، فإن عليه أن ينبر الكلمة (مضى) بالطريقة (— — هـ) حيثما وردت . وعليه كذلك أن ينبر الكلمة (إلى) بالطريقة نفسها . فإذا اجتمعت الكلمات الثلاث في بيت وشكلت اثنتان منها تفعيلة واحدة ، فإن نبرهما ينبغي أن يبقى ما هو عليه ، حسب رأي فايل (ليظل تفسيره منسجماً مع نفسه) . أي أن التفعيلة (لقد مضى) في البيت : « لقد مضى إلى الغدير طائر » يجب أن تنبر هكذا :

(MHP1) (— — هـ — — هـ — — هـ — — هـ — — هـ)

ويكون فيها نبران للإيقاع الصاعد .

وبتمديد مواقع النبر على الكلمات الباقية في البيت يكون له النموذج :

(MHP2) ($\times \text{---} \times \text{---} \times \text{---} \times \text{---} \times \text{---} \times \text{---}$)

على افتراض أن تفسير فايل يقضي بمعاملة كل تتابع من الشكل (---هـ) على أنه وتد . أما إذا لم نفترض هذا ، فإن نموذج النبر الذي يمكن تحديده يكون :

(MHP3) ($\text{---} \times \text{---} \times \text{---} \times \text{---} \text{---} \text{---}$)

ويستحيل تحديد مواقع النبر على الكلمتين : الغدير طائر .

في كلتا الحالتين ، نكتشف النموذج النبري بطريقة الافتراض لأن فايل نفسه لا يبدي رأياً في ما يحدث في مثل (MHP3) أو (MHP1) ، بل يقصر عمله على تحليل التفعيلات في الدوائر بشكلها المثالي . ومن هنا يبدو أن ما أوحى به ، بدءاً ، من كونه يستقرى نماذج النبر اللغوية ويتخذها أساساً لدراسة النبر الشعري وضع زائف وهمي . ولذلك فإن عمله غير ذي قيمة في دراسة نماذج النبر في الشعر العربي . ولو أنه حاول أن يبدي رأياً فيما يحدث في مثل (MHP3) لما وجد مهرباً من اللجوء الى نظرية الزخافات ومحاولة اكتشاف الوتد في كل تفعيلة ، أي أنه سيهجر محاولة تحديد النبر عن طريق الكلمات اللغوية ليحدده عن طريق التفعيلات النظرية ذاتها . وستعرضه في ذلك صعوبات كبيرة لأن تحديد التفعيلة الأصلية في البيت المناقش أمر صعب ، فقد تكون (---هـ---هـ---هـ) أو (---هـ---هـ---هـ) أو (---هـ---هـ---هـ---هـ) . وهنا يبرز عجزه . تفسيره يحمل كل ما في نظام التحليل من قسر وتجريد . ويصدق القول ، لذلك ، بأن محاولة فايل لا تتعدى كونها محاولة لتفسير طبيعة عمل التحليل في الدوائر . أما الادعاء بأنها تمنحنا القدرة على فهم إيقاع الشعر العربي واكتشاف نماذجه المختلفة فهو ادعاء فارغ من أي دلالة . على افتراض أن فايل

استطاع تحديد التفعيلات في (MHP) بأنها (مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن) بالعودة الى سياق القصيدة الكلي ، فلا بد أن يقرر عندها بأن النبر في التفعيلة الأولى يقع على الوتد (— — هـ) وفي الثانية على الوتد (— — هـ) وكذلك في الثالثة . وتطابق هذه الأوتاد الكلمات أو أجزاء الكلمات : (مضى ، غدي ، ثرن) . وبهذا ينفي فايل أن يقع نبر على لقد ، الى مع انه كان قد قرر أن هاتين الكلمتين — الوتدين تحملان نبراً خاصاً بهما محدداً لا يمكن أن يفقد وانهما لذلك تشكلان اللب الإيقاعي لتفعيلتيهما . وهذا عبث يتجاوز عبث العروضيين الذين يوجه لهم فايل أعنف نقد . ويظهر عمله هنا أن دراسته لا أساس لها في تحليل النبر اللغوي إطلاقاً وأن إيهامه بأنه يستقي تقريره لعمل الخليل من إدراكه لنماذج النبر في اللغة ثم نسبته لما يؤمن به هو الى الخليل أمران يخرجان على أبسط شروط البحث العلمي الدقيق .

٦٤ — ٩ — ١ تبرز عبثية عمل فايل بجلاء أعظم حين نطرح على تفسيره السؤال : لنفترض أن لدينا الكلمتين (كان منّا) في بيت من الشعر ، فكيف نبرهما ؟ ولا بد أن يجيب فايل بأن (كان) وتد مفروق (— هـ) ولذلك تنبر هكذا : (— هـ —) وأن (منّا) سيبان ولذلك لا تنبر . ويعني هذا أن الكلمتين معاً تشكلان التفعيلة (فاع لاتن) ذات الإيقاع النازل . ومن المنطقي ، إذن ، أن يمتنع ورود هذه التفعيلة ، أي هاتين الكلمتين، في بيت من الشعر له التركيب : (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) أي :

(ISF) (— هـ / — هـ / — هـ / — هـ / — هـ / — هـ / — هـ / — هـ)

أو في أي بيت من الشعر يحتاج فيه الى الوحدة (— هـ / — هـ / — هـ) .

لكن ما هو منطقي تبعاً لتقرير فايل يناقض ما في الواقع الشعري ، لأن الواقع الشعري يؤكد أن الكلمتين (كان منّا) يمكن أن تستخدمما

لتشكلا الوحدة (ه - / ه - - / ه -) أو تنقسما بين وحدتين أخريين .
وهذه الحقيقة البسيطة تظهر :

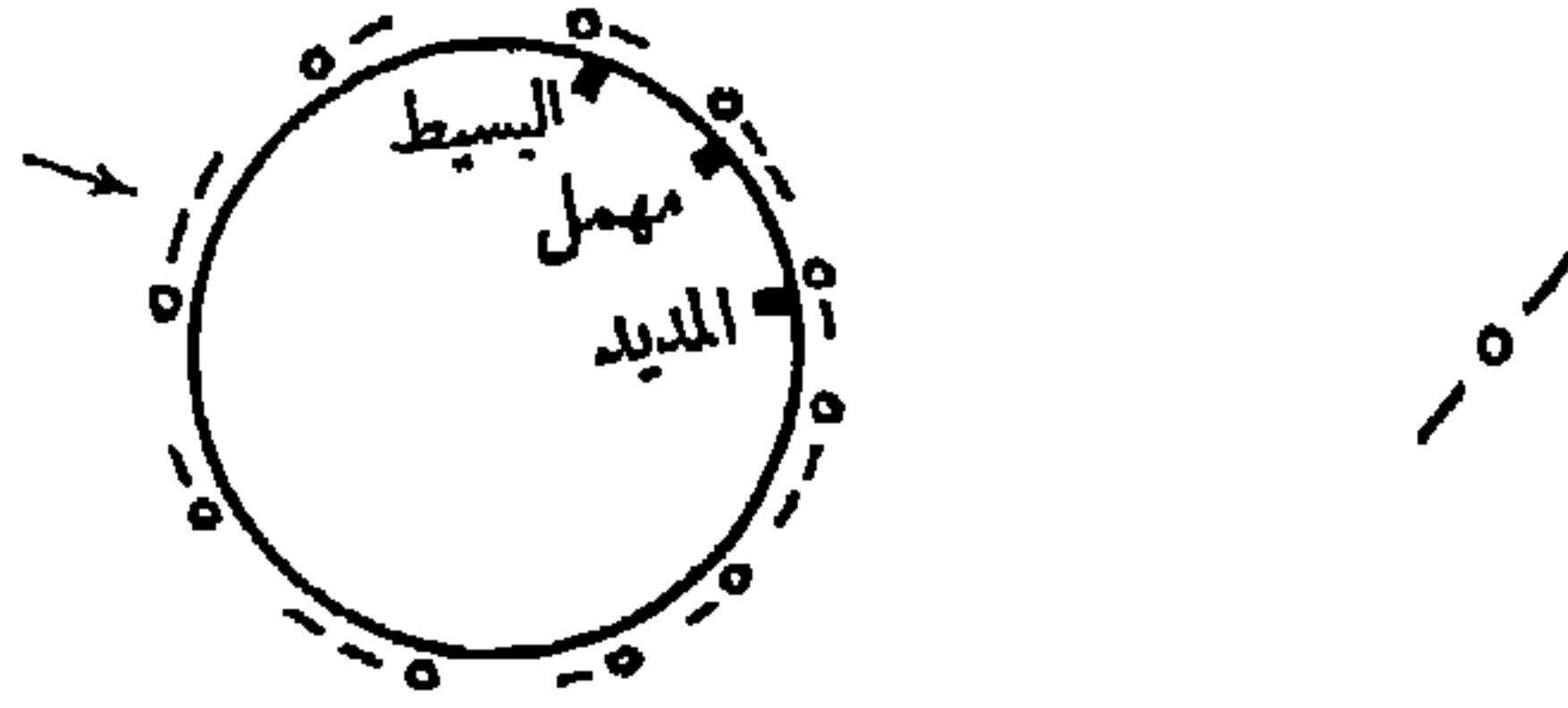
١ - إما أن تفسير فايل لا قيمة له في فهم الإيقاع الشعري ، أو

٢ - أن ما يفعله من اللجوء الى مفهوم النبر اللغوي موحياً بتوفر الدقة العلمية لبحثه ، أمر لا جدوى منه ولا يغني قليلاً .

٦٤ - ١٠ ما يزال هذا الكاتب عاجز عن إدراك المنطق الداخلي لعمل فايل : كيف استطاع أن ينتقل من الحلقة الأولى في تحليله [كون التابعين (ه - -) (ه -) وتدين يحملان النبر] الى الحلقة الأخيرة وهي أن هذين التابعين هما العنصران الوحيدان اللذان يحملان النبر وانهما ذوا نبر مطلق في طبيعته ، يقع حيث وردا ؟ ألا يلغي فايل بقوله هذا فاعلية أساس جذري من أسس عمل الخايل : وهو أن ترتيب المكونات الوتد - سببية ضمن التفعيلة هو الذي يعطيها شخصيتها الإيقاعية المتميزة ؟

٦٤ - ١١ يشير إصرار فايل المطلق المشار إليه في (٦٤ - ١٠) سؤالاً يدهش هذا الكاتب أن فايل لم يتنبه إليه : إذا كان (ه - -) و (ه -) هما حاملي النبر - ولا شيء غيرهما - فأين يقع النبر في التفعيلات التي تخلو من هذين الوتدين ؟ في الكامل من الشكل : (متفاعلين متفاعلين فعلن) ، ترد الوحدة الأخيرة دون وتد . وفي السريع من الشكل : (مستفعلن مستفعلن فعلن) . ترد الوحدة الأخيرة دون الوتد (ه - -) . ويبدو أن تفسير فايل ينفي وقوع النبر على هاتين الوحدتين ! ويصدق ما يقال على التفعيلات التي تطراً على وتدها علة . أي أن جزءاً كبيراً من الشعر العربي يرد دون نبر في وحدة البيت الأخيرة منه . وإذ نتذكر الأهمية المطلقة للوحدة الأخيرة في إعطاء الشكل الإيقاعي طبيعة مستمرة فيه مميزة له ، ندرك عبثية ما يفترضه تفسير فايل ، وندرك كذلك عبثية التفسير نفسه^{١٧} .

٦٤-١٢ يؤكد فايل أن التحليل ركّـب الدوائر ووضع على نقطة البدء في كل دائرة (عدا الرابعة) بحراً صافياً لا التباس في تركيبه وموقع النهر عليه ، معتبراً إياه البحر الرئيسي ، ثم وصف البحور الملتبسة التي لها التركيب الوتد - سببي ذاته . ويسأل هنا ببساطة : هل يحتاج التحليل بعد تركيب الدائرة ، إلى اتخاذ بحر صاف بدءاً لها لكي يتاح له وصف تركيب البحور الأخرى فيها ؟ والإجابة بالنفي . لتوضيح ذلك نفترض أن التحليل أراد إظهار كون التفعيلات : (مستفعلن / فاعلن / فاعلاتن) في البسيط والمديد تتركب بالأشكال : (هـ - / هـ - / هـ -) (هـ - - / هـ -) (هـ - - / هـ - - / هـ -) وليس بالأشكال : (هـ - / هـ - - / هـ -) (هـ - / - هـ -) (هـ - - / - هـ -) ، بوضع مركبات هذين البحرين على الدائرة . أما كان بإمكانه أن يفعل ما يلي :

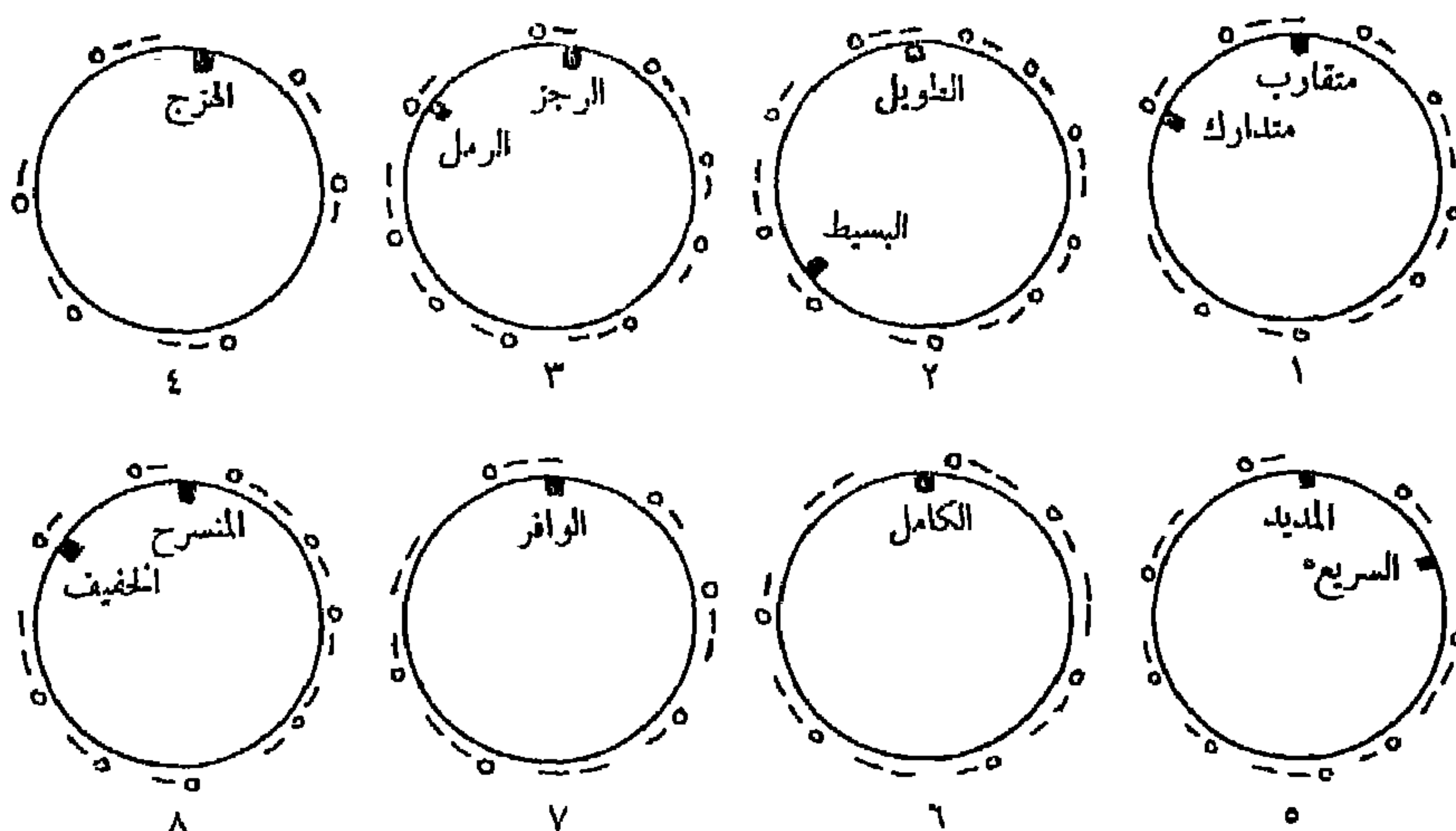


من الواضح أن التحليل كان يقدر ، بهذه البساطة ، أن يظهر تركيب التفعيلات المذكورة وتركيب البحرين ، دون الاضطرار إلى إدخال الطويل في الدائرة ، أو اعتباره البحر الرئيسي فيها* . لكن التحليل بدأ فعلاً بالطويل ، ولا بدّ أن يكون غرضه مرتبطاً بهذه الحقيقة . وإذا ننظر في الدوائر الأخرى نرى أن كلاً منها يبدأ ببحر بدايته (هـ - -) ، عدا الدائرة الرابعة . لكن هذه الدائرة تحوي ، بدورها ، بحراً يبدأ بـ (هـ - -) يقع على نقطة تناظر مواضع البحور المشابهة في الدوائر الأخرى ، رغم أن البحر الذي يُعتبر رأس الدائرة الرابعة هو السريع . ويبدو ، لذلك ،

* أو بإدخاله فيها في الموضع الذي يتجه إليه السهم ، دون اعتباره البحر الرئيسي فيها .

أن التحليل هدف الى اظهار العلاقة بين ما يبدأ من البحور بـ (— — هـ) وما يبدأ بـ (هـ —) أو (— —) ليوضح الطبيعة التوالدية أو التحولية للبحور ، بالدرجة الأولى . وقد يكون قصد الى إظهار وجود نمطين فقط للبحور : ما يبدأ بوتر ، وما يبدأ بسبب ، ينقسمان بدورهما الى مجموعات خمس لكل مجموعة التركيب الوتر — سببي نفسه ، وتنتج كل مجموعة إمكانيات نظرية لم يستغلها العرب سماها ، لذلك المهملات .

٦٤ — ١٣ لو أن التحليل أراد أن يظهر بتركيبه للدوائر موقع النبر في البحور لكان من الطبيعي أن يضع على الدوائر التركيب الشعري للبحور فقط . وقد يُظَنُّ أن خلق دوائر تصف البحور بشكلها الشعري فقط أمر صعب . لكن هذا الكاتب فعل ذلك بسهولة مسعدة ، كما توضح الدوائر التالية :



• السريع يظهر هنا بشكله المشهور



وقد يعترض هنا بأن عدد الدوائر أكبر، وأن البسيط لا يظهر بالشكل (— — — هـ) في وحدته الأخيرة ، وأن للسريع شكلاً آخر هو (— هـ — هـ — هـ) في وحدته الأخيرة . والاعتراض بكثرة العدد مردود لأن انقلا ليست فضيلةً تبرر ، لتوفيرها العسف والقسر الموجودين في الدوائر الخليلية الخمس . أما قضية البسيط فيمكن أن تحلّ بوضع علامة فوق الساكن الذي يثير الاعتراض . وأما عن السريع فإن وجوده بالشكل المذكور غير مؤكد في الشعر ويمكن تخصيص دائرة مستقلة لشكله (— هـ — هـ — هـ) ، الموجود في الشعر .

ويمكن إظهار مواقع النبر في الدوائر بوضع علامات مميزة فوقها. وبهذا تحقق الغرض الأساسي .

لكن الخليل لم يفعل ما فعله هذا الكاتب ، بل جمع البحور في دوائر خمس . ولا بد أن غرضه من ذلك شيء آخر غير إظهار مواقع النبر وإزالة اللبس في التفعيلات المبهمة ، شيء مرتبط بالعلاقة التركيبية بين البحور ، ومواقع الزحاف فيها ، ثم إظهار ذلك في مخطط يسهل الرجوع إليه، ويغني عن استشارة الصياغة النظرية لقوانين الزحاف والصلة والتراتب والتعاقب وغيرها من خصائص تركيبية للبحور . وسيظهر أن العرب عرفوا هذه الخصيصة لعمل الخليل ، رغم ما يدعيه فايل من أنهم جهلوا غرضه .

٦٤ - ١٤ ليس أدل على خطأ تفسير فايل من كون النبر الذي يقترحه جامداً لا يتأثر بحركية اللغة أو طبيعة الكلمات التي تشكل التركيب الشعري . فالنبر كما يصفه شيء خارجي إطلاقاً يتحرك في عزلة كاملة عن اللغة والتجربة الشعرية والعوامل المعقدة التي تتحرك في بنيتها . وقراءة أبيات من الشعر العربي بالطريقة التي يقترحها فايل تظهر صحة ما يقال هنا عن نبره وبُعده عن روح العربية .

٦٤ - ١٥ نبر البحور بطريقة فايل يعني أن كل البحور التي تقع في

دائرة واحدة لها الإيقاع ذاته . لأن الإيقاع ، كما يقول ، يتحدد بالوتد ، أما السبب فلا دور له في خلقه ، وإن كان يؤثر في تسارعه وبطئه . ولعل هذه النتيجة وحدها أن تكفي مبرراً لرفض عمل فايل كله . ولا عجب بعد ذلك أن يرى فايل أن الشعر العربي يبرز فيه إيقاع منفرد واحد يسميه هو (monorhythm) . ولا يقول مثل هذا إلا باحث تعجم عليه روعة الإيقاع وتنوعه في مئات من القصائد الجاهلية وفي الشعر العربي خلال عصوره كلها . وإن مستمعا يحس بأن إيقاع الطويل والمديد واحد ليجسد ذروة من العجمة في تحسس روح اللغة وحركة نغمها تثير التساؤل حول حقه في الحكم على إيقاعات الشعر في هذه اللغة .

٦٤ - ١٦ يدعي فايل ، كما أشير في (٦٤ - ١٣) أن غرض الخليل من تركيب دوائره لم يصلنا ، لا عن طريقه ولا عن طريق العروضيين بعده . وهذا ادعاء لا تسنده الحقائق . لقد أوضح ابن عبد ربه ، مثلاً ، غرض تركيب الخليل لدوائره ، في مقدمته النظرية وفي منظومته العروضية . وقرر أن الدوائر تكشف كيف ينفك بحر من آخر ، وتكشف تركيب البحور التي تتألف من التتابعات الوتد - سببية نفسها : وتحدد مواضع الزحاف في كل بحر من البحور . والنقطة الأخيرة تعالج بتفصيل كبير في عمله . فهو يظهر أن الدوائر تكشف الزحاف الذي يطرأ على التفعيلة باعتبارها كياناً مستقلاً من جهة ، وعليها باعتبارها جزءاً من سياق شعري مركب من جهة أخرى^{١٨} . وقد يكون هذا التعقيد في طبيعة الزحافات دفع الخليل إلى تركيب دوائره المعقدة بدلاً من الدوائر الصغيرة المقترحة في (٦٤ - ٨) لأن الأخيرة تستطيع كشف الزحاف الانعزالي ، لكنها تعجز عن كشف الزحاف السياقي ، كما يبرز في المواضع التي سماها الخليل التراقب والتعاقب خصوصاً . وهكذا يكون إظهار التوتر في التفعيلة الواحدة بين دورين لها : انعزالي وسياقي دافعاً رئيسياً في تركيب الخليل لدوائره دون الدوائر الممكنة المركبة في (٦٤ - ١٣) مثلاً . وليس هناك دائرة

واحدة من دوائر الخليل تخلو من التوتر المشار اليه بين زحافين . ويلاحظ أن كل دائرة تجمع البحور التي يحدث فيها التوتر في المواضع نفسها .

٦٤ - ١٧ لعل النقطة التالية أن تظهر بجلاء أتم خطأ تفسير فايل . يفترض فايل ان الخليل ميّز مواقع النبر بتسميتها أوتاداً، وقرر أن الزحاف لا يصيبها . ويتضمن هذا التقرير أن كل موضع لا يصيبه الزحاف هو موقع للنبر . أما أن توجد مواضع لا يصيبها الزحاف وتكون نوعين : منبوراً وغير منبور ، فإن ذلك يدمر نظرية الخليل وتفسير فايل لها . فإذا وجدنا في العروض مواضع لا يصيبها الزحاف أبداً ، ومع ذلك لم يقل الخليل إنها أوتاد ، قدرنا على إظهار جزئية عمله كما يتصوره فايل . وليس من الصعب ، في الواقع ، إيجاد أمكنة لا يصيبها الزحاف يسميها الخليل أسباباً . يفترض الخليل ، مثلاً ، أن هناك وحدتين لها التركيبان (هـ - / هـ - / هـ -) (هـ - / هـ - / هـ -) ، ثم يقول إن كل سبب فيها يصيبه الزحاف . ويصدق هذا أحياناً على الوحدة الأدنى . أما الوحدة الثانية فليس هناك موضع واحد في العروض كله ، أو في الشعر الذي حلله الخليل ، أو في الشعر الذي حلله هذا الكاتب ، يطرأ فيه الزحاف على السبب (هـ -) الأول من هذه الوحدة . وهذه حقيقة مدهشة لا يبدو أن فايل لاحظها أو عني بها وبدالاتها . وما تعنيه هو أن الوحدة (هـ - / هـ - / هـ -) يجيء فيها الوند أولاً وتستوفي نبرها المزعوم ، لكنها مع ذلك تقاوم فقدان الساكن من سببها مقاومة مطلقة . ومن الواضح انه لا يمكن الادعاء بأن السبب أيضاً يحمل نبراً ولذلك يمتنع وقوع الزحاف فيه لأن الخليل ، كما يتصور فايل ، يؤكد أن السبب لا يحمل النبر وليس له دور في تشكيل الإيقاع . ما السر في الظاهرة الغريبة المذكورة إذن ؟

تبعاً للفرضية التي يطرحها هذا الكاتب، يستحيل أن تفقد (هـ - هـ - هـ) خامسها الساكن لأن هذا الجزء منها هو في الواقع نهاية النواة (هـ - - هـ) .

وحيث وقعت الوحدة (ه - / ه -) لا يمكن أن تتخذ الشكل (ه - / ه -)^{١٩} . وعلى هذا التفسير تكون التفعيلة (ه - / ه - / ه -) وهمية لا وجود فعلياً لها ، ويكون خلق الخليل لها نابغاً من رغبته في فرض قانونه الإيقاعي المتعلق بالمسافة بين الوتدين . والدليل على ذلك هو أن كل المواضع التي تقع فيها (ه - / ه - / ه -) تحوي تنابعات يفصل بين النواتين (ه - / ه -) فيها ثلاث نوى من النوع (ه -) . ويتأكد، من هنا ، أن خلق (ه -) في هذا الموضع لا علاقة له برغبة الخليل في تبيان موقع النبر في هذا الجزء من التفعيلة دون غيره وتبيان استحالة الزحاف فيه لذلك .

٦٤ - ١٨ إذ كان الخليل قد بنى دوائره على أساس النبر الذي لاحظ وقوعه في مواضع معينة من الشعر، فكيف أتيح له أن يعطي بحوراً صيغاً ليست لها في الشعر ؟ لنفترض أن الخليل سمع النبر في المديد على الوتد (ه -) في التفعيلات الثلاث الأولى ، فعلى أي أساس اعتبر التفعيلة الرابعة للمديد مؤلفة من (ه - / ه -) ، وقرر أنها لا يمكن أن تكون (ه - / ه -) ؟ وما دام غرض الخليل إشعارنا بأن وحدة مبهمة تتخذ في بحر معين الشكل (A) دون (B) ، كما يدعي فايل ، لوجود النبر عليها بطريقة دون أخرى ، فكيف أتيح له إدراك الشكل (A) مع أنه لا يوجد في الشعر ، الذي يفترض أنه يحلله ، إطلاقاً ؟

ويصدق هذا السؤال على عدد من البحور الموجودة في الدائرة الرابعة. لكنه يصدق بشكل أجلى على الدائرة الخامسة ، حيث يصف الخليل بحراً مهماً كاملاً لم يسمعه في الشعر ، كما أظهرت (٦٤ - ١) . وتضيء قضية هذا المهمل أبعاد عمل الخليل كله . فهو في تركيبه للدائرة الخامسة لم يقصد إلى إظهار موقع النبر، لكنه مع ذلك مضى قدماً ووصف تركيب المهمل . ووصفه يعني أن هذا المهمل ممكن نظري . وإذ نسأل عن العامل

الذي ارتكز اليه في تصوير هذه الإمكانية نسأل عن جوهر عمله في الدوائر.
 الإمكانية النظرية، كما هو واضح، تكتسب تركيبها من طبيعة التركيب
 الوجداني - سببي لإمكانية متحققة فعلاً في الشعر هي المتقارب. والعوامل
 المشتركة بين الإمكانية النظرية والواقع الشعري المتحقق هي علاقة التتابعين
 (---هـ) (هـ-). في البحر المتحقق والمتقارب، للعلاقة النسق
 (---هـ ← هـ-). أما في الإمكانية النظرية فللعلاقة النسق
 (---هـ ← هـ-). ولا يمكن للإمكانية النظرية أن تمتلك خصائص
 تركيبية (من حيث التكوين الوجداني سببي) لا يمتلكها البحر المتحقق نفسه.
 أي أن ما يفعله الخليل هو أن يسجل الإمكانيات النظرية التي يسمح
 بتوليدها تشكل إيقاعي معين وجدّه في الواقع الشعري. وطاقة التوليد
 هذه تنبع من عامل واحد واضح الأبعاد في البحر المتحقق هو تركيبه
 الوجداني - سببي. وليس هناك من إشارة في عمل الخليل كله إلى عامل
 آخر تشتق منه طاقة التوليد المذكورة. وبالتحديد، لا يمكن أن يكون
 هذا العامل في الدائرة الخامسة النبر، لأن الخليل لم يكن مسجلاً يضم
 بحرّين فيها نموذج نبري واحد في دائرة واحدة، لسبب بسيط هو أنه
 لم يُتَحَ له اكتشاف النموذج النبري في أحد البحرّين على الأقل.

تسمح المناقشة السابقة بتقرير ما يلي: لم يكن الخليل في تركيبه للدوائر
 مستقرّاً يلخص نتائج عمله الفعلية فقط في مخططات توضيحية بشكل مطلق
 وإنما كان منظرّاً يبدأ من الواقع الشعري، ثم يشقّ الإمكانيات النظرية
 التي يسمح هذا الواقع بتوليدها. وأساس التشقيق والتوليد في النظام النظري
 الذي قام بتشكيله هو التركيب الوجداني - سببي لبعض البحور التي هي معطيات
 فعلية للواقع الشعري. وثمة دلائل كافية على هذا، وعلى أن النبر،
 بالطريقة التي يحدده بها فايل، لم يكن أساس التوليد المشار إليه، أو أساس
 تركيب الدوائر التي احتواها النظام^{٢٠}.

٦٤ - ١٩ تبقى نقطة أخيرة، في امتحان صحة تفسير فايل، ذات

طابع تطبيقي ، وهي ، وحدها ، يمكن أن تكفي لإثبات خطأ هذا التفسير . كيف أتيح للخليل ، اذا كانت مواقع النبر على بحوره كما يصفها فايل ، التفريق بين بيتين لهما التركيب الوتد-سببي نفسه ونموذج النبر نفسه ونسبتها الى بحرين مختلفين ؟ كيف أتيح له ، مثلاً لا استقصاءً ، أن يفرّق بين البيتين ١١٤ [المناقش في فقرة (٧٢ - ١٠)] والبيت رقم (٧٤) :

« القلب منها مستريح سالم والقلب مني جاهد مجهود »

لقد نسب الخليل البيت (١١٤) الى السريع ، ونسب البيت (٧٤) الى الرجز ، مع أن نموذج النبر فيها ينبغي أن يكون واحداً اذا صحت نظرية فايل ، وهو النموذج التالي :

$$\begin{array}{c} \times \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} / \times \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} / \times \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \\ \times \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \\ \times \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \end{array}$$

باعتبار الأصلين

ثمة أمثلة كثيرة تثير السؤال المطروح هنا ذاته . وهذه الأمثلة ، معاً ، تدحض فرضية فايل وتظهر عجزها عن تفسير الظواهر المعقدة في عمل الخليل، وعن إضاءة الطبيعة المغنية لإيقاع الشعر العربي كما أدركها الخليل وكما يدركها المتلقي ذو الحس الإيقاعي المرهف .

نقد النظرية الكمية كما يشرحها ابراهيم أنيس

٦٥ - حاول ابراهيم أنيس إعادة صياغة العروض العربي على أساس من نظام المقاطع والنظرية الكمية . وهو يدعي لصياغته كمالاً كبيراً ،

بل مطلقاً . ولعل صياغته أن تكون أفضل الصياغات التي اتخذت التفسير الكمي أساساً لها . لكن امتحان هذه الصياغة بدقة يكشف نقاط ضعف تسمح بالتشكيك في جدوى النظرة الكمية . ولقد أشير سابقاً الى بعض هذه النقاط ، حين نوقشت قدرة النظرة الكمية على تفسير الظواهر الوزنية المعقدة . إلا أن ثمة نقاطاً أخرى تستحق أن تثار هنا ، إتماماً للتحليل . (عد فقرة ٦٢) .

يظهر التحلل المنهجي في مواضع عدة ، لعل أهمها أن يكون رفضه من الشعر العربي ما يبدو أن نظامه عاجز عن وصفه ، ورفضه من عمل التحليل ما هو منهجي قائم على استقراء صحيح لنماذج من الشعر العربي المنتج حتى عصره . ويظهر هنا ببساطة أن عمل التحليل أكثر دقة ومنهجية وأقل قسراً من عمل أنيس . فالأخير لا يكتفي بإقصاء بحرين كاملين ، هما المضارع والمقتضب عن العروض العربي^{٢١} ، بل يقصي عدداً كبيراً من الأشكال الإيقاعية (الزحافات) في البحور التي يقبلها^{٢٢} . ثم انه يفصل الرجز عن الجسم الرئيسي للنظام الإيقاعي ، لأن زحافاته لا تخضع للقوانين النظرية التي يصوغها^{٢٣} . وهو حين يرفض من زحافات البحور كل ما ينتج تشكلاً إيقاعياً تعجز قوانينه عن احتوائه ، يرفض زحافات في الطويل والكامل والبسيط والوافر والخفيف — وهي البحور الرئيسية حسب رأيه^{٢٤} — وكذلك يفعل في بحور أخرى . ولن تستقصي هذه الدراسة كل نقاط الضعف ، إذ يكفي أن تثار أسئلة قليلة حول طبيعة تحليل أنيس ليُدرك انه لا يصلح نظاماً لوصف إيقاعات الشعر بتنوعها وتعقدها .

يقرر أنيس قواعد رئيسية ، تفسر في رأيه كل التغيرات التي تحدث في العروض كما أعاد صياغته^{٢٥} ، هي :

١ — اذا كان المقطع الأول في الشطر متوسطاً جاز أن نجعله قصيراً .

٢ - اذا بدأ الشطر بمقطعين متوسطين جاز لنا جعل أحدهما قصيراً ، ولا يتأتى هذا فيها معاً ، فإذا لم يكونا في أول الشطر جاز جعل الثاني منها قصيراً .

٣ - اذا توالى أربعة مقاطع متوسطة ، وهو نادر ، جاز ، بل حسن جعل الثالث منها قصيراً ، ولا يرد هذا إلا في بحري الخفيف والمنسرح .

ويضيف أنيس ملخصاً قواعده أن كل قواعد الزحافات والعلل «لا تكاد تخرج عن قلب مقطع متوسط الى مقطع قصير»^{٢٦} . ثم يسن لتوالي المقاطع قاعدتين يستقيهما ، كما يقول ، من بحور الخليل ، دون بحر الأخفش ، هما^{٢٧} :

- ١- ح - يجب ألا يتوالى في الشطر الواحد أكثر من مقطعين قصيرين.
- ٢- ح - يجب ألا يتوالى في الشطر الواحد أكثر من أربعة مقاطع متوسطة .

يبدو جلياً أن القواعد السابقة قواعد استقرار «قالي» ، أي أنها تستقرىء الحدود القصوى والدنيا للتحويلات الممكنة ، فتشكل قالباً تتحرك فيه التغيرات دون أن تخرج عليه . وهي بهذا الملمح قواعد معقولة . لكن قواعد التحويلات الإيقاعية ينبغي أن تقدر على الدلالة بوضوح على التحويلات الموضوعية في أي تشكّل إيقاعي لكي تكون فعلاً مجدية وشمولية ونافذة في الوقت نفسه . قواعد أنيس لا تستطيع أن تفسر معطياتها نفسها : لماذا يحدث تحول ما في موضع ولا يحدث في موضع آخر له الخصائص ذاتها؟ بل لماذا يجوز التحول الموصوف في قاعدة (٢) إذا لم يكن المقطعان في أول الشطر ولا يحدث إذا كانا في أول الشطر؟ هل يصلح التعادل الكمي أساساً لتفسير هذه الظواهر؟ وكيف ؟ تصدق القاعدة (٢- ح) على البسيط، الذي يمكن أن يتشكل،

نظرياً ، من : (— — — — — / — — — — — / — — — — —) في وحدتيه الأوليين
بتحول (— — — — —) الى (— — — — —) لكن هذا لا يحدث في الشعر .
وقاعدة أنيس وصف صادق لانعدام هذا الحدوث ، لكن أنيس لا يقدم
تفسيراً كمياً مقبولاً لهذه الظاهرة . لماذا لا يحدث ما لا يحدث هنا ؟

وبالطريقة نفسها يُسأل : لماذا يمتنع أحياناً توالي أربعة مقاطع متوسطة
لا أكثر من أربعة ؟ وكيف تدلنا القواعد المحددة على هذا الامتناع وهي
تنكر ورود أكثر من أربعة مقاطع فقط ؟ في المديد ، مثلاً ، ترد
(— — — — —) // [(— — — — —) بلغة المقاطع عند أنيس] في آخره ولا ترد في
حشوه (عد فقرة ٤٣ — ٣ — ١ — ٢) ، مع أن ورودها في الحشو
يعطي للبحر التركيب : (— — — — — — — — — — —) وهو لا يخالف شرط أنيس
المتعلق بامتناع توالي أكثر من أربعة مقاطع متوسطة ، وينبغي أن يجوز
وروده تبعاً للقواعد الكمية التي تقرر أن (— — — — —) تعادل (— — — — —) (التركيب
هنا مقطعي) . وإذا لا يصدق ما تقررره القواعد على البحر المناقش، يسأل:
فما قيمة القاعدة إذن ؟

تقول قاعدة أنيس (٢) ما يعني أن (— — — — —) يمكن أن يتحول أحد
مقطعيها (— — — — —) الى (— — — — —) ، على ألا يتحول معاً في أول الشطر .
والمعطيات الشعرية نفسها تظهر تحول (— — — — —) في البسيط الى (— — — — —) .
لكن أنيس يرفض قبول هذا التحول . ويُسأل هنا : ما قيمة القاعدة
إذا رفضنا تقبل ما تدل على إمكان حدوثه ، خصوصاً إذا كان الرفض
يخالف الواقع الشعري^{٢٨} ؟ إلا أن الأهم من ذلك هو أن القاعدة لا تنطبق
على كل المواضع التي ترد فيها (— — — — —) . يقرر الخليل ، مثلاً ،
أن (— — — — —) في المجث لا يمكن أن تخسر ساكنها الثاني ، أي أنها
لا يمكن أن تتحول الى (— — — — —) بلغة أنيس . ويدل هذا على أن قواعد

أنيس لا تستقصي كل المواضع التي ترد فيها ظاهرة ما . وهذا غيباب مؤسف للدقة العلمية .

يقرر أنيس ، كذلك ، أن (هـ - هـ) تتحول في آخر الشطر الى (هـ - هـ) والى (هـ هـ) ، ثم يضيف أن هذا يحدث في المجث . والخليل نخبرنا أن التعاقب يدخل السبين الخفيفين في هذا البحر ، أي أنه لا يمكن أن يتركب بالشكل المقطعي (هـ - هـ - هـ - هـ - هـ) فكيف يوفق أنيس بين القاعدة وبين الواقع الشعري ؟ وهل تستطيع النظرية الكمية تفسير الظاهرة المذكورة في المجث ؟ والجواب ، في رأي هذا الكاتب ، بالنفي^{٢٩} .

هل تصدق قاعدة أنيس المناقشة هنا على مجزوء الخفيف ؟

يوحي ما تقوله القاعدة بأن هذا التشكل يمكن أن يتحول في وحدته الثانية الى : (هـ - هـ / هـ // هـ - هـ) ، لكن الخليل يخبرنا أن (هـ - هـ) لا يمكن أن تحسر ساكنها الرابع وتتحول (بلغة المقاطع) الى (هـ - هـ) . أما أنيس فإنه يقول في تحليله لـ (مستعلن) إنها يمكن أن تصبح (مُتَفَعِّلِن) و (مُسْتَعْلِن) في آخر الشطر الأول ، أما في آخر البيت فيمكن أن تكون لها الأشكال (متفعِّلن // مستعلن /// مُسْتَفْلِن) .

هل يعني كلام أنيس هنا أن (مستعلن) في مجزوء الخفيف يمكن أن تتحول الى الأشكال المذكورة ؟ إذا كان الجواب بالنفي ، فما قيمة قاعدته إذن ؟ وإذا كان بالاثبات فعلى أي أساس يقدم رأيه والخليل أولاً ، والأمثلة الشعرية عند ابن عبد ربه وعند الخليل نفسه ، دليل على عدم ورود (مستفلن) في هذا التشكل ؟ وليس في أمثلة أنيس نفسها ورود لـ (مستفلن) في الموضع المذكور . كيف نوفق إذن بين قواعد أنيس النظرية وبين أحوال البحور كما يحددها ؟

ثمة سؤال آخر : هل تقدر النظرية الكمية أن تفسر امتناع ورود (مُسْتَعْلِن) في مجزوء الخفيف ؟ والجواب بالنفي ، لأن ما ينتج إذا

وردت لا يخالف قاعدة أنيس (٢ - ح) التي تتعلق بامتناع ورود أكثر من أربعة مقاطع طويلة ، إذ يكون لمجزوء الخفيف التركيب التالي إذا دخلته (مستعلن) :

(٥ - ٥ ٥ ٥ - ٥)

ثم ان (مستعلن) حسب القوانين الكمية تعادل (مستعلن) و (متفعلن) فلماذا يصر أنيس على أن الأخيرة هي الوحيدة التي تجوز في مجزوء الخفيف دون معادلتيها ؟

أما قاعدة أنيس عن ندرة توالي أربعة مقاطع متوسطة وانحصار ذلك في الخفيف والمنسرح فهي سليمة في حالة البحور الكاملة فقط . لكن هذا عودة الى نظرية الزحافات والتعلق بالنموذج النظري . فإذا رُفِضت نظرية الزحافات ، ودُرِست التشكلات الإيقاعية بما هي واقع شعري ، وُجِدَ أن توالي أربعة مقاطع متوسطة ليس نادراً على الإطلاق ، بل انه شائع بنسبة عالية ، لكن حدوثه يكون في نهاية التشكل الإيقاعي . ولهذا أسباب لا ترتبط بالسكم ، وإنما بالنبر ونماذجه .

ويشبه هذه القاعدة في التعلق بالمثال النظري ، وبالتالي في القصور ، تسرع أنيس الى تعميم الحكم بأن « عدد المقاطع المتوسطة في الشطر الواحد أكثر من عدد المقاطع القصيرة وهو ما ينسجم مع ما يميل اليه الكلام العربي شعراً ونثراً من إيثار المقاطع المتوسطة بشكل عام بوجه عام »^{٣٠} . ولا يصدق هذا على الكلام العربي كما يتجسد واقعاً لغوياً ، وإنما يصدق الى حد ما على المثال النظري للشعر في قالبه العروضي . ألم يكن الكامل والوافر بحرین من البحور الأربعة الأكثر شيوعاً في الشعر العربي ، وهما بحران تزيد فيهما المقاطع القصيرة على المتوسطة ؟ وماذا عن الرمّل في تحولاته ، وماذا عن الرجز ؟ في الأول يتوازي نوعا المقاطع ، وفي الثاني ، في بعض تحولاته ، تزيد المقاطع القصيرة .

لقاعدة أنيس (١ - ح) انطباق كبير على الشعر التراثي ، باستثناء
الرجز حيث ترد (- - - ه // التركيب هنا مقطعي) . لكن الاستثناء
من الأهمية بحيث يقلل جدوى القاعدة . ثم إن هذه الوحدة بدأت تشيع
في الشعر الحديث ، ولا يمكن ، لذلك ، الاحتفاظ بالقاعدة دون
تحويل .

٦٥ - ١ النظرية الكمية كما يصوغها أنيس تفترض - مثل نظام
الخليل - أن المتلقي قادر على إدراك الوحدات في كل تشكّل إيقاعي ،
وعلى تقسيم البيت إلى وحداته المركبة ، ثم قياس هذه الوحدات بالأصل
لإدراك التغيرات التي طرأت على مقاطعها . ولا تقدم النظرية أي ضوابط
إيقاعية تفرض تقسيماً للتشكّل الإيقاعي دون آخر ، وتحديدًا للوحدات
بطريقة دون أخرى . وفي هذه الحقيقة يشترك نظام أنيس مع نظام الخليل
في نقاط الضعف الرئيسية ، مما يجعل الإفادة منه في تحليل بيت شعري إلى
مكوناته الإيقاعية على درجة من المحدودية والصعوبة تبرز التساؤل عن
جدواه . وفي الواقع أن نظام أنيس قد يزيد صعوبة أحياناً على نظام
الخليل ، لأن الثاني يؤكد أهمية الوند ، مقدماً ضابطاً إيقاعياً يفتقد في
الأول .

من جهة أخرى ، إن تعلق أنيس بنظرية الزخافات والعلل يجعل من
عمله محاولة لتسهيل العروض لا أكثر ، فهو يتقبل الأسس الفكرية لعمل
العروضيين وجوهر تصورهم للإيقاع وطبيعته وتكون نماذجهم . لكن
الضعف الأكبر للنظرية الكمية ، كما صوّرت حتى الآن عند المستشرقين
وأنيس ، هو تعلقها الحتمي بالنموذج النظري الكامل لكل بحر من
البحور ، واضطرارها إلى قياس كل تتابع حركي بالتتابع الحركي المثالي
في النموذج النظري . وبهذا تشارك هذه النظرة عمل الخليل أعمق أسسه
جذرية وأكثرها تعقيداً وتجريداً وبعداً عن روح الفاعلية الشعرية . وبرفض

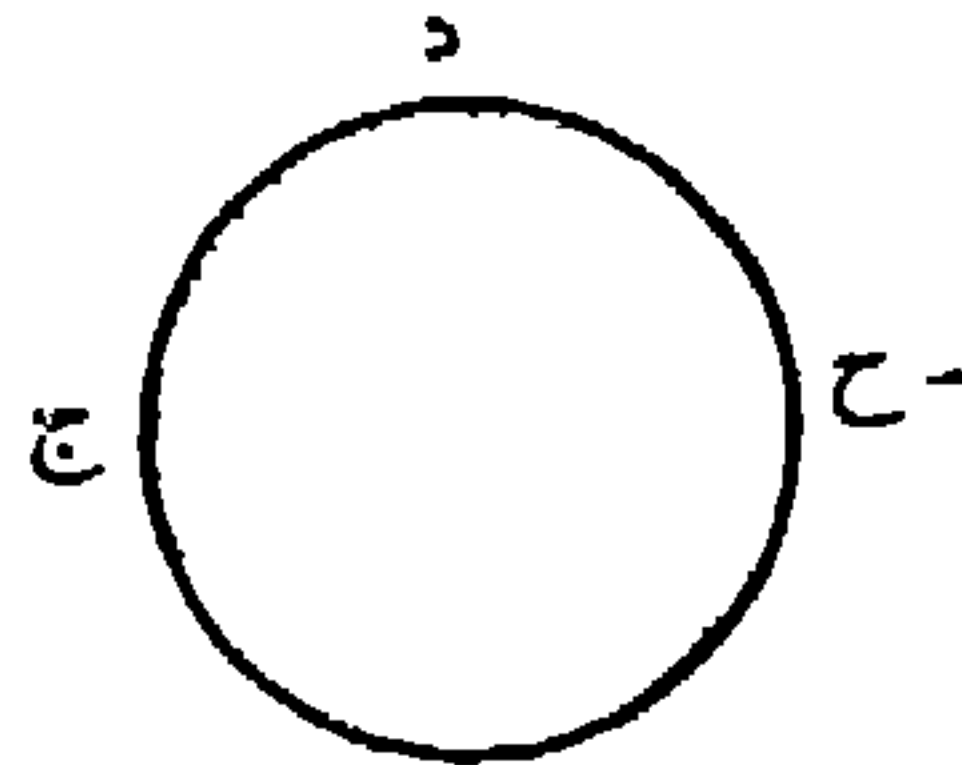
مفهوم المثال - كما فعلت هذه الدراسة - يصبح حتمياً رفض النظرية الكمية بصورتها الحالية رفضاً قاطعاً .

تبقى نقطة أخيرة : بعض ملاحظات أنيس تصلح إطاراً عاماً للتحليل . لكن تفسيرها على أساس كمي مستحيل . فقاعدة عدم توالي أكثر من مقطعين قصيرين لا يمكن أن تفسر على أساس كمي ، ويبقى النبر وحده قادراً على تفسيرها . والاهتداء ببعض هذه الملاحظات مجدٍ ، لكن الحاجة الى إضاعتها بروح النبر حاجة ملحة .

إشارات

- ١ والتفسير العروضي أكثر تعقيداً . عد فقرة (١٤) البيت (MNHT) وابن عبد ربه ، ورد ، ص : ٤٢٧ .
- ٢ عد فقرة (١٠) .
- ٣ الانسجام الإيقاعي الداخلي هو في الواقع شرط ذاتي إلى حد كبير ، إن لم يكن إطلاقاً ، لأنه انعكاس لاستجابة ثقافية معقدة . فهو ذاتي لا بتعبيره عن الذات الفردية ، وإنما بتعبيره عن ذات الثقافة الكلية . هكذا يبدو ما كان ينقصه الانسجام يمتلكاً لانسجام عميق في وضع ثقافي معين .
- ٤ يسأل هنا : وإذا لم يكن مثله ؟
- ٥ « الأصوات اللغوية » ط . ٣ ، مكتبة الأنجلو المصرية (القاهرة ، ١٩٦١) ص : ١١٨ - ١٢٣ .
- ٦ سا . ؛ وعياد ، ورد ، ص : ٤٢ - ٤٤ ؛ والنويهي ، ورد ، ص : ٢٤٠ - ٢٤١ .
- ٧ را . كذلك الأمثلة التي يحللها عياد . ، وهي لا تمتلك انتظاماً كاملاً باتباع قواعد أنيس ورد ، ص : ٥٠ - ٥٥ .
- ٨ عد المقدمة ، فقرة (٥) .
- ٩ الاشارات في هذا الفصل إلى مقالة فايل في « د . م . ا » الطبعة الحديثة ، إلا حيث يشار إلى مصدر آخر .
- ١٠ أفضل هنا استخدام « اللهجة » ترجمة لـ (accent) لأن لها الخصائص الشمولية التي تمتلكها الكلمة الانكليزية ، إلا أن الأخيرة يمكن أن تحصر بـ « الثقل » أو الطريقة المعينة المميزة في نطق الكلمة .
- ١١ را . « د . م . ا » ط ق .
- ١٢ ترجمة الاقتباس : « تبقى الحقيقة التالية : وهي أن البحور الستة عشر لا تظهر أبداً بالشكل الذي تعطاه في الدوائر الخمس ، وإنما تشد دائماً تقريباً (أو تقريباً دائماً) عن هذا الشكل ، ويكون شذوذاً إلى درجة كبيرة أحياناً » . (تأكيد الكلمات لهذا الكاتب) . والتعبير الزائف منطقياً هو : « أبداً ... بل دائماً تقريباً » .

- ١٣ حين يحدث ما يسمى التصريع . را . مثلاً على ذلك في ابن عبد ربه ، ورد ، ص : ٤٥٣ ، ٤٥٩ حيث ترد « الآمالا وقذالا » و « معمود ... مفقود » على التوالي ؛ ومعلقة الحارث ابن حلزة « أساء ... منه الثواء » ، وهو ما يسمى التشعيث .
- ١٤ لكن فايل يورد مجموعتين فقط . ولعل المسؤول خطأ مطبعي .
- ١٥ الترجمة : « اذا دججت الأقدام (التفجيلات) السبعة لا مع أنفسها (كما في مجموعة ١) بل مع بعضها بعض ، ينتج تبعاً لحساب الاحتمالات إمكانيات عديدة (تشكيل) بحور مزوجة » .
- ١٦ حفظ المثلث ابن دريد في « الجمهرة » كما يقول محقق « كتاب العين » عبد الله السيد الذي يقول : « لعل هذا المثلث كان في رأي الخليل دائرة كدائرة العروض هكذا :



- ويرى السيد أن نظرية المهمل والمستعمل في العروض تشابه إلى حد كبير قرينتها في « كتاب العين » . را . مقدمته لتحقيق الكتاب ، ورد ، ص : ٣٤ .
- ١٧ إذا كان النبر دائماً على الوجد فكيف نبر أو نقرأ تركيباً شعرياً مثل الخلب حين لا يكون في وحداته وتد ؟ هل نقف صامتين ، قائلين إن قراءته في علم الغيب لأنه لا يحوي أو تاداً ؟ إذا قبلنا نظرية فايل فلا بد من الصمت ، إلا أن يلجأ فايل إلى مفهوم العلة ويحاول اكتشاف أصل التفعيلة . لكن هذا عبث كعبث العروضي . فالنبر إما أن يوجد في كلمات اللغة وعلاقاتها التركيبية والموجود الشعري أمامنا ، أو لا يوجد . ثم إن في قبول محاولة فايل للبحث عن أصل التفعيلة نقضاً لأحد أهم أسس الخليل : وهو أن الوجد لا يتأثر بالعلة في الحشو .
- ١٨ سجل ابن عبد ربه هذه الحقائق في مقدمته الثرية وفي منظومته في العروض بوضوح تام . وتجاهل فايل لهذه المقطوعة (وللمقدمة) والحقائق التي تشير إليها قد يعود إلى تحامله الواضح على التراث العربي وإصراره على تأكيد عقمه وقلة أهميته (محاولة منه لتأكيد أهمية عمله الشخصي أم... ؟) ذلك أن فايل لا يجهل عمل ابن عبد ربه كما يبدو من إشارات الهمس إلا أن يكون قد أشار إليه دون أن يقرأه ! ! ! .
- را . منظومة ابن عبد ربه ، خصوصاً الأبيات :

« والنقط التي على الخطوط	علامة تعد للسقوط
والخلق التي عليها ينقط	تسكن أحياناً وحيناً تسقط
والنقط التي بأجواف الخلق	لمبتدا الشطور منها لا يخرق
فانظر تجد من تحتها أسماها	مكتوبة قد وضعت إزاءها
والنقطتان موضع التعاقب	ومثل ذلك موضع التراقب »

ورد ، ص : ٤٣٨ .

- ١٩ في الشعر التراثي . أما في الشعر المعاصر فإن هذا يحدث كثيراً ، لكنه حينما يحدث ينحصر في (فاعلن) وحدة مستقلة ولا يحدث فيها جزءاً من (فاعلاتن) .
- ٢٠ عد فقرة (٦٨ - ٧٢) حيث يدرس منهج التحليل بالتفصيل .
- ٢١ « موسيقى الشعر » ، ص : ٥٤ .
- ٢٢ را . ، مثلاً ، سا . . ص : ٧٤ ، حيث يرفض قبول (- - - - - ه) في البسيط قائلاً إنه لم يثر إلا على أبيات متناثرة في عدة قصائد من « جمهرة أشعار العرب » و « المفضليات » ترد فيها هذه الوحدة . ومن الشيق جداً أن (- - - - - ه) في البسيط ترد أكثر من مرة في القصيدة الواحدة عند حسان بن ثابت . را . « المجاني الحديثة » (عن مجاني الأب لويس شيخو) بإشراف فؤاد البستاني ، ط . ٢ المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ح ٢ (بيروت ، ١٩٦٢) ص : ٣٠ ورا . رائية الأخطل ص : ٧٩ - ٨٥ (أكثر من سبع مرات) وقد عثرت على الأمثلة المشار إليها بعد نظرة عابرة في « المجاني » ودون كبير بحث ؛ فما ترى تكون النتائج إذا تقصى المرء أشعار العرب كلها ؟ .
- ٢٣ « موسيقى الشعر » ، ص : ١٢٦ .
- ٢٤ را . دراسته المفصلة لهذه البحور ، سا . ، ص : ٥٩ - ٨٢ .
- ٢٥ سا . ، ص : ١٥٧ .
- ٢٦ سا . ، ص : ١٥٩ .
- ٢٧ سا . ، ص : ١٥٥ .
- ٢٨ عد اشارة (٢٢ ، أعلى) .
- ٢٩ ومخالفة ، ما يحدث هنا لشرط أنيس (١ - ح) ليست بذاتها تفسيراً لهذه الظاهرة ، لأن قاعدة عدم توالي أكثر من مقطعين قصيرين وصف لما يحدث وليست تفسيراً له .
- ٣٠ « موسيقى الشعر » ، ص : ١٥٢ .

في الأسس الفكرية لنظام الخليل

الفصل التاسع

١ - مقدمة في منهج الخليل

٦٦ - حاول الفصل الأول تحديد الخيوط الرئيسية لمنهج الخليل في البحث . وقاد تطور الاستكناه لعمله ولمعطيات الشعر العربي الى تأكيد سلامة الفهم المعبر عنه سابقاً لهذا المنهج . فقد كشف البحث المتقضي أن عمله ذو طبيعة تعميمية يتخذ الاستقراء النسبي مركزاً لتطوره . وينتهي ، نتيجةً ، كون عمله . حصراً مطلقاً لجسد الشعر العربي كله ، ويظهر خطأ ادعاء نازك الملائكة بأن « مقاييس الخليل وأوزانه استقرأت الشعر العربي وحصرته كله ولم تترك منه شيئاً غير مضبوط بقانون »^١ . (تأكيد الكلمات لهذا الكاتب) . فالخليل لم يستقرئ الشعر كله ، من جهة ، ولم يحصر كل ما فيه بقانون ، من جهة أخرى . ولقد أشير الى النقطة الثانية سابقاً ، إذ أظهر أن ثمة قصائد عربية لم يستطع الخليل وصفها وتحديد انتظامها الإيقاعي تبعاً لمعطيات نظامه^٢ . وهذه حقيقة معروفة للباحث الجاد لا يجادل فيها متخصص . لكن النقطة الأولى ، أي كون الخليل لم يستقرئ الشعر العربي كله ، أقل وضوحاً ، وأقل شهرة . وقد تبدو صحتها طبيعية بدهية إذ يُدرك شيئان : ١ - كون نسبة كبيرة من الشعر قد ضاعت قبل زمن الخليل . ٢ - كون الخليل نفسه لم يدّع أنه استقرأ الشعر كله ؛ وإشارة الجادين من الباحثين في التراث

نفسه الى استحالة اطلاع إنسان واحد على مجموع الشعر^٣ . إلا أن إقامة البرهان العلمي على صحة النقطة المناقشة ليست سهلة ، ولا يبدو أن أحداً حاول ذلك حتى الآن . غير أن هذا الكاتب استطاع العثور على نماذج من الشعر لا يبدو أن التحليل أخذها بعين الاعتبار في صياغة نظامه شمولي الصيغة . وقد يكون ما أتيج لهذا الكاتب جاء لحظاً حسن أو لتنقيب أجهد النفس فيه ، وأياً كان السبب فإن حدساً لا يبرر علمياً ينقر في النفس ؛ هو أن العمل المتقضي الدائب سيكشف وجود نماذج شعرية أخرى لم يتخذها التحليل مادة صياغة . ولعل باحثين آخرين أن يتقصوا الشعر العربي، بمنهجية وتطلع ذي طبيعة إحصائية ، ليثبتوا سلامة الحدس أو خطاه .

٦٧ - تكشف النماذج المشار إليها أن التحليل قد لا يكون حلاً بعضاً من القصائد المعروفة ، بل المشهورة ، في الشعر الجاهلي . إلا أن ثمة احتمالاً آخر نظرياً : هو أن يكون التحليل قد حلّل هذه القصائد جزئياً ، أو أن يكون حلّلها كلياً وأدرك طبيعة التركيب الوزني فيها ، لكنه ، لسبب ما، أهملها ولم يسمح لها بأن تلعب دوراً في صياغة نظامه . وقد سُمّي هذا الاحتمال نظرياً لأنه ، في رأي هذا الكاتب ، يظهر سلوكاً فكرياً هو النقيض المطلق للإخلاص الفكري الذي يطبع عمل التحليل كله . لذلك يبدو مبرراً أن يُقرّر أن التحليل لم يعرف النماذج التالية عميقة الدلالة، لأنه لو كان عرفها لكان وجب عليه أن يعدّل إمّا تحديده لبعض البحور الرئيسية في نظامه وللزحافات أو التحولات الممكنة فيها ، أو تحديده لطبيعة الإيقاع في القصيدة العربية وعلاقة بيت منها بيت آخر :

٦٧ - ١ النموذج الأول هو البيت التالي من قصيدة للحارث بن حلّزة :

(H1H) « وبالسبك الصفر يعقبها بالآنسات البيض واللّمس »^٤

والنموذج الثاني للشاعر نفسه ، في قصيدة أخرى :

(HIP) « فانعم بجدّ لا يضرّك النوك ما أعطيت جدّا
فالنوك خير في ظلال العيش من عاش كدّا »^٥

يظهر النموذج الأول أن قصيدة من التركيب الوزني (متفاعِلن /
متفاعِلن / فعِلن) يمكن أن يرد فيها بيت (أو أبيات) ليس فيها
(متفاعِلن) على الإطلاق ، مثل : (مستفعِلن / مستفعِلن / فعِلن) .
والنموذج الثاني يظهر أن قصيدة من الكامل لها التركيب (متفاعِلن /
متفاعِلن / متفاعِلن / متفاعِلاتن) يمكن أن يرد فيها بيت (أو أبيات)
لها التركيب (مستفعِلن / مستفعِلن / مستفعِلاتن) .

قد تشعر هذه النماذج بوجود خصيصة أصيلة في الشعر العربي : هي
أن تحديد إيقاع البيت يرتبط بالسياق الكلي للقصيدة ، وبأن البيت ليس
وحدة إيقاعية قائمة بذاتها ذات هوية معزولة ، لأن البيت في النموذج
الأول هو من السريع تركيباً ، إذا أخذ منعزلاً عن القصيدة ، لكنه ،
إيقاعياً ، من الكامل لأنه في سياق قصيدة تنتسب الى الكامل . ويبدو أن
هذا التصور هو الذي دفع التحليل الى اعتبار مثل هذا البيت مبنياً على بحر
دون آخر . ذلك أن التحليل يعتبر أبياتاً هي من الرجز من حيث التركيب
مبنية على الكامل ، دون أن يبرر نسبته لها ، ثم يمضي ليقرر ، على
أساس تركيب هذه الأبيات ، أن الكامل يمكن أن تطرأ عليه زخافات
تخرج به عن شكله الأساسي القائم على (متفاعِلن) الى شكل لا ترد فيه
(متفاعِلن) إطلاقاً^٦ . أما النموذج الثاني فإنه ينتسب الى الرجز تركيباً ،
وهو أكثر دلالة لأنه يرد في قصيدة من الكامل في حين أن التحليل لا يشير
الى إمكان ورود (مستفعِلاتن) في الرجز مع أنها ترد في الكامل حسب
رأيه . وقد يشعر كلا النموذجين أن القصيدة العربية ليست وخيدة البحر
بشكل مطلق ، وأن إيقاعها يمكن أن ينسرب من بحر الى بحر آخر بسهولة
كبيرة . ولعل حرص التحليل على التحليل الشكلي للأبيات معزولة أن يكون

العامل الذي أدى الى إخفاقه في رؤية هذه الامكانية ، وأدى بالتالي الى نشوء المفهوم المنحجر لجمود القصيدة العربية التراثية على صورة واحدة ، إيقاعياً ، تتكرر في كل بيت من أبياتها . لكن الفرضية التي تبدو أكثر احتمالاً هي أن يكون تصوّر الخليل المسبق لقيام القصيدة على بحر واحد هو المسؤول عن إخضاعه للتشكلات التي تشبه النموذجين المناقشين لتحليل شكلي يعيدهما الى صورة مثالية لبحر ما ، ثم يوسع نطاق التحولات التي يمكن أن تطرأ على البحر على أساس التشكلات المذكورة . لكن إخفاق الخليل في أن يوسع نطاق التحولات التي تطرأ على الكامل لتشمل الصورة الموجودة في النموذج (HIP) يشعر بأن الخليل في استقراره للشعر لم يعثر على النموذج المذكور أو شبيه له . وبرفض تقبل عمله على النقطة المثارة هنا حول وحدة الصورة الإيقاعية للقصيدة العربية ، نعيد للشعر العربي شيئاً من حيوية عميقة غابت عنا بسبب قصور المناهج النقدية ذاتها، وبسبب من وقوفنا حيث وقف الخليل لا نتعدى ما قرر لنا من قوانين .

من هنا يمكن القول إن مشكلة الخليل الأساسية في عمله على الشعر كانت مشكلة تصورية أو مفهومية (conceptual) — كما هي الحال في حالات لا تحصى في تطور نظرية المعرفة — أي أنها مشكلة تنبع من تصور سابق التكون لطبيعة القصيدة العربية وبنائها الإيقاعي . إن المادة التي وصفها الخليل شيء ، والصورة التي بها قدمها ، أو فسرهما ، شيء آخر. وليس أدل على ذلك من انه وجد في القصيدة الواحدة أنماطاً إيقاعية مختلفة ، لكنه نسبها الى صورة مثالية واحدة مطلقة . وقد فعل ذلك ، مثلاً ، حين وجد بيتاً له التركيب :

(RTM) (مستفعّلن / مستفعّلن / مفعولن)

فنسبه ، قسراً ، الى الكامل حين وجده في قصيدة من الكامل ، ثم قال إن الكامل يمكن أن تكون له هذه الصورة ، معتمداً على ورود

(متفاعلين) في أبيات من القصيدة المذكورة ، مع انه لا يصر ، كما أشير أعلاه ، على أن وجود (متفاعلين) هو الخصيصة الوجودية المميزة للكمال . ثم وجد الخليل البيت (RTM) نفسه في قصيدة من الرجز وقصيدة من السريع فسمّاه رجزاً وسريعاً ، ثم قال إن الرجز والسريع يمكن أن تكون لهما الصورة (RTM) . والمشكلة هنا هي ، كما قيل ، مشكلة مفهومية ، ذلك أن هذا الكاتب ، مثلاً ، يختار أن يصف التركيب (RTM) حيث ورد بأنه من الرجز ، ثم يقول ، واصفاً أمثلة الخليل ذاتها ، إن القصيدة العربية لا تقوم على صورة إيقاعية واحدة ، وإنما تنتقل من بحر الى بحر ، اذا كانت نماذج النبر في البحرين ذات خصائص معينة. وهذا انطلاق من تصور أو مفهوم يخالف لتصور الخليل . ويبرر هذا التصور كون المشكلة المثارة هنا قد تحدث في أكثر من تشكّل إيقاعي واحد . ان البيت من الشكل :

(SAM) (— — — — / — — — — — — — — / — — — — — — — —)

مثلاً يمكن أن يرد في قصيدة لها التركيب :

(WEQ) (— — — — — — — — — — / — — — — — — — — / — — — — — — — —)

كما يمكن أن يرد في قصيدة لها التركيب :

(KQX) (— — — — — — — — — — / — — — — — — — — / — — — — — — — —)

والخليل يعتبره في الحالة الأولى من الكامل ، وفي الحالة الثانية من السريع ، مع أنه هو هو لم يتغير . وكذلك فإن التركيب من الشكل :

(GRD) (— — — — — — — — — — / — — — — — — — — / — — — — — — — —)

يعتبر في نظام الخليل كاملاً مرة وسريعاً أخرى .

والأدق في حالة (SAM) و (GRD) كما في حالة (RTM) هو أن

يعترف بأن القصيدة العربية تنتقل من بحر الى آخر بسهولة وأنها قد تقوم على بحرین أو أكثر .

ولقد كان إسهام المتأخرين في تحجير القصيدة على صورة واحدة جذرياً ، فإن كاتباً مثل ابن عبد ربه يهمل أبياتاً نسبها الخليل الى الكامل وهي لا تحوي (متفاعلين) إطلاقاً ، ويقدم أمثلة للكامل لا يخلو واحد منها من (متفاعلين) ، إلا في حالة ترد في عروض البيت وضربه فيها . (— — — ه) وهنا يعتبر المؤلف (— — — ه) تحولاً عن (متفاعلين) تمّ بفقدان الأخيرة وتدها^٧ . ويتابع بعض المحدثين تجميد القصيدة على صورة واحدة دون مبرّر ، فتقرر نازك الملائكة ، مثلاً ، أن (مستفعلاتن) لا ترد في الرجز ، ثم تقرر أن الرجز لا يخلط بالكامل إطلاقاً ، ورأيها هذا قد يتفق وصورة العروضيين عن التراث ، لكنه يخالف روح التراث الحية الأصيلة ، كما يظهر بيتا الحارث (HI-H,P) بوضوح .

٢ - ملاحظات على طبيعة عمل الخليل

٦٨ - ليس من عرض هذا البحث التكهن بالآلية التي تطور عن طريقها نظام الخليل ، فالتكهن ، حتى لو صدق ، لن يسهم جذرياً في إغناء فهمنا لإيقاع الشعر العربي . ورغم الاغراء القوي الذي يفيض من كون عمل الخليل ذا طبيعة غامضة معقدة ، فإن هذا الكاتب لن يحاول تقديم فرضية شمولية عن الدوافع والمكونات الأساسية لحقيقة هذا العمل . وستناقش من النظام النقاط التي يبدو أن فهمها يضيء أبعاد الإيقاع ذاته ، أو يجعل تقبل النظام الجديد أكثر سهولة ومباشرة .

٦٨-١ ثمة ظاهرة شيقة في عروض الخليل : هي أنه يطوّر عدد المكونات الوتد - سببية الى أربعة هي (- - / - - / - - / - -) مع أن الأخيرين لا يعكسان تتابعات حركية مستقلة في العربية [مستقلة هنا تعني التتابعات التي تبدأ بعنصر من عناصر المزدوجة الأساسية (متحرك / ساكن) ، وتنتهي بالآخر] . ورغم هذا التطوير النظري لعناصر لا توجد فعلاً في اللغة ، فإنه يهمل عنصراً آخر هو مكون لغوي فعلي : أقصد التابع الحركي (- -) . ومن المثير أن تكشف هذه الخصيصة جذرية الأهمية ، والتي أغفلها الدارسون ، فيما أعلم لعمل الخليل . فالتابع (- -) مكون لغوي لا يمكن إنكار وجوده . إلا أن هذا المكون - وهذه نقطة مهمة - نادر الحدوث في الشعر . وإن كان ينعدم حدوثه . أما في النثر فإنه أكثر حدوثاً . في القرآن مثلاً ، يحدث هذا التابع في الآية « غير المغضوب عليهم ولا الضالين » . وإذا نلاحظ الآن أن بين أوزان الخليل الصرفية ، كما يعرضها سيبويه ^٨ ، عدداً لا بأس به يعكس صور كلمات يرد فيها التابع المذكور ، يستثيرنا الأمر الى أن نسأل : ما دام الخليل على وعي بأن (- -) مكون لغوي فعلي . فلماذا أهمله ؟ وأي دلالة في هذا الإهمال ، وما أثره على التكوين النهائي لنظامه ؟

من هنا نبدأ ، لقد تصور الخليل دوراً وزنياً للمكون (- -) متحد الهوية بالدور الوزني للمكون (-) ، واعتبر كليهما تتابعاً من الشكل (- / -) . والدلالة الأولى لهذا التصور هي أن الخليل لم يعط أهمية للقيمة الكمية للمكون (- -) ، أو للفرق الكمي بينه وبين المكون (-) . ويشعر هذا بأنه لم يكن يتحرك في إطار الخصائص الكمية للمكونات الوزنية .

لكن الدلالة الأهم لتوحيد هوية (- -) ب (-) يمكن أن ترى في موضع آخر لعب تصور الخليل لمكوناته - كما يعتقد هذا الكاتب -

دوراً أساسياً في صياغته لنظامه النظري . هذا الموضوع هو الوحدة الأخيرة في البحر السريع .

٦٨ - ١ - ١ في فقرة سابقة، أشارت الدراسة الى أن التحليل اعتبر السريع مكوناً من : (مستفعلن / مستفعلن / مفعولات) . وأكدت الدراسة أيضاً أن هذا الشكل للسريع لا يظهر في أي من الأمثلة الشعرية التي أوردها التحليل ، أو ابن عبد ربه ، أو التي وجدها هذا الكاتب في الشعر العربي . ثم إن من الشيق جداً والدالّ أن العروضيين العرب لم يقبلوا جميعاً تصور التحليل ، ورفض واحد منهم على الأقل أن يقبل (مفعولات) على أنها الوحدة الأخيرة للسريع^٤ . لنسأل هنا ما يلي : لماذا رأى التحليل ضرورة لاعتبار (مفعولات) بالتركيب (- ه - ه - ه - ه -) وحدة كاملة ؟ في حين أن قاعدة أساسية من قواعده تقول إن المتحرك في آخر وحدة في البيت يقرأ دائماً حرف لين طويلاً فيتحول (-) الى (- ه) كما في البيت التالي :

« قفا نيك من ذكرى حبيب ومنزل ... »

/ — — • — — • — • — — • — • — — • — — • — • — —)

(↓)

لماذا لم يعتبر الخليل (مفعولات) مشكّلةً من (— — — — —)
بقراءة متحركها الآخر حرف لن طويل ؟

قد تكون الإجابة على هذا السؤال مفتاح فهم الجوانب المعقدة في عمل الحليل . والتكهن بالدوافع ، كما قيل سابقاً ، ليس من غرض هذا البحث . لذلك سأورد هنا عدداً من النقاط التي تمثل وقائع في نظام الحليل والتي قد تعين ، بمجموعها ، على تفسير الظاهرة المذكورة :

١ - يبدو أن الخليل ، لسبب ما ينبع من تصوره للميزان الصرفي ، فرض حداً أقصى على التفعيلات هو أن تكون سباعية .

٢ - يبدو أن الخليل تمسك بالقانون الإيقاعي التالي: في الشعر العربي ينبغي أن يأتي وتد في كل تفعيلة وأن يحدث وتد تال له على مسافة يشغلها سبب واحد أو سببان ، والسببان هما الحد الأقصى. انتظام الإيقاع ينبع من ملاحظة هذا الحد .

٣ - في نظام الخليل نفسه ، ليس هناك مثل واحد على ورود (- - - - -) بهذا الشكل معزولة تماماً .

٤ - في الشعر العربي تتخذ الوحدة الأخيرة للسريع (أو ما يعتبره الخليل السريع) أشكالاً أخرى أقربها إلى صيغة (مفعولات) هو الشكل (- - - - -) = (R) .

٥ - في هذا الشكل للوحدة المذكورة ، يجب التنبيه إلى ورود التابع (- - -) ، وكونه آخر عناصر الوحدة والبيت الشعري .

٦ - الشكل (R) لا يرد أبداً في عروض البيت الشعري بصورته المعروفة ، أي المؤلف من شطرين مختلفي القافية ، وإنما يرد دائماً في نظام من التقفية هو (a, a, a, a) ويكون كل سطر بيتاً كاملاً .

٧ - التابع (- - -) يرد في مواضع أخرى من البيت الشعري ويعتبره الخليل مؤلفاً من (- -) .

٦٨ - ١ - ٢ تشير هذه النقاط غريزة الاستكناه بقوة : لماذا؟ ويبدو لهذا الكاتب أن التفسير التالي يضيء معظم هذه النقاط ويعين على فهم عمل الخليل بدقة .

يبدو أن إحدى المشكلات الرئيسية التي واجهها الخليل في عمله هي : كيف يعامل التابع (- -) ؟ العربية تمنع التقاء الساكنين ، قاعدياً .

لكن هذا التابع يحوي ساكنين متتاليين . ثم إن الشعر العربي ، واللغة الى حد كبير ، يظهران ميلاً واضحاً الى تأكيد الأهمية المطلقة للتناوب بين الحركة والسكون : كل حركة تنتهي بقرار ، ومهما بلغت حدة الحركة فإنها تنتهي بقرار يتألف من ساكن واحد . والمزدوجة الأساسية : (ساكن ← متحرك) هي الأساس الفعلي لعمل الخليل ، وهي قادرة على وصف أكثر من (٩٩,٩٩ ٪) من التتابعات الحركية في الشعر العربي . لكن هذا التابع الشاذ العجيب (- ه ه) يأتي فجأة ليهدد سلامة الأساس الجذري .

ولأسباب لن أحاول اكتناهاها ، يبدو أن الخليل قرر أن يعامل هذا التابع حين يرد في سياق التعبير الشعري باعتباره ذا دور مطابق إطلاقاً لدور (- ه) أي على أنه سبب خفيف . لكن الخليل ، باختياره هذا ، خلق مشكلة أخرى تنبع من فرضه على كل تفعيلة أن تحوي وتبدأ (نقطة ٢ أعلى) . ومن كونه وجد في الشعر العربي أمثلة تنتهي بالتابع (- ه ه) فعلاً . لو أن الخليل عامل هذا التابع هنا كما عامله في سياق البيت الشعري ، لكان عليه أن يقبل تشكل بيت كالتالي :

(BW) (- ه - ه - ه - ه - ه - ه / - ه - ه - ه - ه - ه - ه / - ه - ه - ه - ه - ه - ه)

أي أن عليه أن يقبل تفعيلة تتألف من توالي ثلاثة أسباب وليس فيها وتد .

لكن الخليل ، في الواقع ، يقبل ورود تفعيلات لها التركيب (- ه - ه - ه) (أي أنها تخلو من وتد) في أماكن أخرى : الرجز ، الخفيف ، مثلاً . فلماذا لا يستطيع قبول ورود (- ه - ه - ه) في السريع ؟ وهذه نقطة الكشف : ثمة حقيقة جذرية : حين قبل الخليل ورود (- ه - ه - ه) في أماكن أخرى ، فقد أصرّ دائماً على أن هذه التفعيلة هي زحاف لتفعيلة أكبر تتركب كما يلي : (- ه - ه - ه - ه) أو لوحدة أخرى هي

بوحدة الرجز أو بوحدة الخفيف . وليس في الشعر العربي أي حدوث
١- (هـ-هـ-هـ-هـ-هـ) بعد مستفعلن مكررة ، لكن في الشعر العربي ،
كما لا بد أن يكون الخليل قد لاحظ ، نماذج لها التركيب (هـ-هـ-هـ-هـ)
في الوحدة الأخيرة تالية لمستفعلن مكررة .

من هنا ، فيما يبدو ، حاول الخليل حل مشكلة (هـ-هـ-هـ-هـ-هـ)
بتصور أمر أكثر بساطة : هو أن الساكن في آخرها كان أصلاً متحركاً
كما يكثر أن يحدث للمتحرك في نهايات الأبيات . ولهذا التصور فضيلة
قصوى هي أنه لا يحدث لبساً بين البحر الناتج وبين أي بحر آخر ، ولا
يدخل تعديلاً على وحدة لها وجودها المستقل المؤكد في بحور أخرى
بشكل آخر ، كما هي الحال في (هـ-هـ-هـ-هـ-هـ) (هـ-هـ-هـ-هـ-هـ)
وهو يعيد (هـ-هـ-هـ-هـ-هـ) و (هـ-هـ-هـ-هـ-هـ) إلى نموذج مثالي أكبر
واحد، ويخلق بذلك بحراً جديداً متميزاً . لكن المشكلة لم تحل نهائياً : إذ
أنه كان من المنطقي أن يتابع الخليل تحليله ليقول : وأصل (هـ-هـ-هـ-هـ-هـ)
هو (هـ-هـ-هـ-هـ-هـ) تماماً كما في أي وحدة أخرى في نهاية البيت حين
لا تنتهي بساكن بل بمتحرك : (هـ-هـ-هـ-هـ-هـ / هـ-هـ-هـ-هـ-هـ) . إلا أن تصوراً
كهذا يبرز مشكلة عويصة تهدد النظام الخليلي كله : فالوحدة الناتجة لم تنزل
دون وتد يسندها .

هنا ، في رأي هذا الكاتب ، اكتشف الخليل مفهوم الوجد (هـ-هـ-هـ-هـ-هـ) :
ويبدو هذا أبسط الأشياء : إن وحدة مثل (هـ-هـ-هـ-هـ-هـ) يمكن أن
تنقسم ، بطريقة تظهر فيها وتدها بالشكل التالي فقط : (هـ-هـ-هـ-هـ-هـ / هـ-هـ-هـ-هـ-هـ) ؛
وهكذا تنتج وحدة تحقق شرطين جوهرين في نظام الخليل :

- ١- هي تتألف من وتد واحد وعدد من الأسباب (اثنين) .
- ٢- وتقع في سياق وزني لا يفصل بين كل وتدين فيه أكثر من
سبيين . وليس من المستبعد أن يكون الخليل قد آمن ، في
هذه المرحلة ، بسلامة هذا الشرط الذي قد يكون استقاه من
دراسة البحور الرئيسية في الشعر العربي قبله^١ .

وهكذا يقدر الخليل على إعادة التوازن لنظامه بعد أن هدد هذا التوازن التشكيل الوزني في بيت كالتالي :

(BHA) « يا صاح ما هاجلك من ربع خال » ينضجن في حافاته بالأبوال » ويكون ، أيضاً ، قد حفظ قواعده الوزنية الأساسية .

لكن الخليل بعمله هذا ، زاد تعقيد النظام إلى درجة غريبة . إذ أنه اضطر ، حين حلل الشعر ، إلى القول بأن (مفعولات) لا ترد أبداً بهذا الشكل ، بل ترد دائماً بشكل متحول لها هو [(مفعولات) (— ه — ه — ه — ه)] أو بشكل آخر هو (— ه — ه — ه — ه) . وبهذا فرض المثال النظري على الشعر ، من جهة ، وخلق وتداً جديداً قاده عمله في مراحل أخرى إلى فرضه على مواضع (مغايرة في طبيعتها) من التشكلات الوزنية ، كما سيتضح بعد قليل .

٦٨ — ١ — ٣ يُسأل الآن: لماذا عامل الخليل التابع (— ه — ه) بطريقتين مختلفتين ؟ لماذا لم يعتبره مؤلفاً في كل حدوث له من (— ه — ه) أو من (— ه — ه) ؟ والتعليل بسيط لا يتطلب كبير جهد : إذا حدث (— ه — ه) في سياق البيت الشعري ، أي حشوه ، واعتبر مؤلفاً من (— ه — ه) أو (— ه — ه) فإنه يدمر التركيب الوند — سببي للبيت تدميراً مطلقاً ، لأنه يزيد فيه متحركاً ، أو متحركاً فساكناً ؛ وزيادة المتحرك ، كما أظهر هذا البحث ، تغير القيمة الإيقاعية للوحدة وطبيعتها ، ولا تحدث في الشعر العربي ، في الصورة التي يبرزه بها الخليل ، إلا في نهاية البيت حيث يتحول المتحرك الى (— ه) .

التحليل الدقيق لعمل الخليل يؤكد سلامة الاقتراح الذي قدمه هذا البحث في موضع سابق : وهو أن التفعيلة (— ه — ه — ه — ه) وهمية مفتعلة بتركيبها الحركي واسمها . فهي مختلفة في السريع . أما في المقتضب وغيره

فهي مفروضة فرضاً نظرياً . وكان بمقدور الخليل أن يعزل التابع (هـ - هـ - هـ - هـ) في المقتضب مثلاً ، ويعتبره تفعيلة متميزة يعطيها لاسم (مستفعلتن) ويقرر أن النبر يقع على السبب حين يتكرر مرات ثلاثاً في موضع كهذا ، وأن الوجد ليس وحده حامل النبر في الشعر العربي^{١١} . لكن الخليل لم يفعل هذا ، ولا شك أن ما فعله ينبع من رغبة في تقرير قواعد نظرية لها انطباق شمولي ، وفي خلق الحد الأدنى الممكن من هذه القواعد الشمولية ونفي أكبر عدد ممكن من الاستثناءات والإمكانات .

ويدعم ما يقال هنا سلامة النظرية التي يتبناها البحث الحالي . فارتباط النبر ب (هـ - هـ) ليس مطلقاً ، حتى إذا فرضنا أن الخليل يربط بين موقع النبر وبين الوجد . والنواة (هـ) ليست عديمة القيمة في خلق الطبيعة الإيقاعية للتشكل الشعري ، كما يؤمن فايل . إن كلاً من (هـ - هـ) و (هـ - هـ) يمكن أن تحملا النبر . ويدرك ذلك بسهولة بتحديد الطبيعة الحقيقية للأماكن التي عزل الخليل فيها الوجد المفروق (هـ - هـ) . كما يتأكد ، حينها ، أن التفعيلات (هـ - هـ / هـ - هـ / هـ - هـ) (هـ - هـ / هـ - هـ / هـ - هـ) ، والوجد المفروق (هـ - هـ) ، تصورات نظرية تعكس طريقة معينة في معاملة التشكلات الوزنية ، ولا تجسد الطبيعة الإيقاعية الحقيقية للبحر التي أثبت الخليل ورودها فيها .

٦٨ - ١ - ٤ ثمة شيء أساسي صلب ، إذن ، هو أن الخليل . بشكل ما ، خلق قانوناً إيقاعياً جوهرياً يقرر أن التابع (هـ - هـ) يتكرر في الشعر مفصلاً إما ب (هـ) أو ب (هـ - هـ) أو (هـ - هـ / هـ) لا أكثر، وأنه لاحظ أن هذا التابع يتوفر في مواضع متناظرة من الوحدات الإيقاعية المتكررة في بيتين من الشعر ، أو في شطري البيت ، بصورة غالبية ، وأنه لذلك اعتبره وتداً يثبت إيقاع البيت . وحين وجد الخليل

تتابعات كالتى تحدث في الخفيف ، عزل التابع (- ه -) لكي يحدد وتبدأ يثبت إيقاع البيت ، ودعم شرعية عمله كون الساكن في هذه التتابعات لا يفقد من المواضع النظرية مهما كان شكل الوحدات في الأبيات الأخرى في القصيدة .

ولعل ثبات التتابعين (- ه -) (ه -) في مواضعها أن يكون أهم العوامل التي قادت الخليل إلى تأسيس نظرية الزحاف والعلة وتحديد الأوتاد والأسباب ، وتركيب النظام النظري الذي شكله لكي يرجع جميع الأشكال التي يتخذها تركيب وزني معين إلى نموذج نظري مطلق الكمال يتخذ صوراً متعددة في الشعر بأن تختفي منه عناصر معينة وتبقى عناصر أخرى ، معينة أيضاً ، ثابتة لا تتغير إطلاقاً .

٦٨ - ٢ هل يمكن أن يكون إدراك الخليل لوقوع النبر في مواضع معينة ورغبته في تمييز هذه المواضع هو ما قاده الى تحديد الوتدين المجموع (- ه -) والمفروق (- ه -) ؟ الإجابة القطعية على هذا السؤال الجذري مستحيلة . ويبقى هناك احتمالان : ما ذكر الآن ، واحتمال آخر هو أن تكون الآلية المناقشة فيما سبق هي المسؤولة عن كشف الخليل للوتد المفروق .

ومن الاحتمالين يختار هذا الكاتب الاحتمال الذي لا يعتبر النبر أساساً لعمل الخليل . ويرر هذا الاختيار ويوجهه سبب بسيط هو أن الخليل في كل ما بقي لنا من عمله لم يذكر النبر أو عاملاً موسيقياً شبيهاً يعتبره الأساس الفعلي لتركيب نظامه . ولا يعقل أن يكون الخليل ، الذي عرف الموسيقى والرياضيات واللغة^{١٢} ، قد استخدم مفهوماً إيقاعياً محدداً كالنبر ثم أغفل ذكره إغفالاً مطلقاً . وأبعد ما يمكن أن يذهب اليه الدارس الجاد - باقياً خارج حدود التكهن والفرض النظري - هو القول بأن الخليل أحس بوجود عامل موسيقي في إنشاد العرب للشعر ، ولاحظ تكرار

هذا العامل بطريقة تمنح أبياتاً متغايرة التركيب الوزني شخصية إيقاعية واحدة ، وانه استعان بهذا العامل في تصنيفه لهذه الأبيات ونسبتها الى بحر واحد رغم اختلاف تركيبها الحركي ، دون أن يكتنه طبيعة المواضع التي يحدث فيها العامل المذكور ويميزها عن غيرها ويتخذها أساساً لتحليله التطبيقي للتتابعات الحركية في الكلمات المركبة للتشكيل الشعري . وافترض كون العامل المشار اليه النبر ، بتحديد الإيقاعي - اللغوي المعاصر ، افتراض لا يتجاوز حدود الحدس ، وليس ثمة ما يبرر قبوله واعتباره حقيقة من حقائق عمل الخليل . بل لعل ارتباط الشعر العربي بالغناء في نشأته أن يشير الى اتجاه معاكس : وهو كون العامل المذكور ظاهرة موسيقية تنبع من المفاهيم الموسيقية للتعاادل الإيقاعي . واقتراب الشعر من الغناء يتعد به ، عادة ، عن لغة الحديث اليومي ونبرها الطبيعي ، أي انه ينأى بالتركيب الإيقاعي للشعر عن النبر اللغوي ويقرب به من التعاادل الكمي الذي يشكل الأساس النظري لخلق المقاييس الموسيقية - الغنائية^{١٣} .

٦٨-٢-١ ثمة حقيقة يجب أن تؤكد : هي أن التفسير الذي يطرحه هذا البحث لا ينكر احتمال أن يكون الخليل . أدرك وجود النبر في الشعر العربي ، بل ينكر أن تكون مواقع النبر التي ميّزها هي المواقع التي حددها فايل ، وينكر أن يكون الخليل ربطاً مطلقاً بين أوتاده وبين النبر . ويمكن قبول افتراض إدراك الخليل للنبر ومواقعها دون أن يعني ذلك أن هذه المواقع هي الأوتاد . كما سيظهر البحث الحاضر في فقرة قادمة .

٦٩ - لقد أكد الخليل خلال عمله كله أن نظامه يعكس نموذجاً نظرياً للتشكلات الوزنية في الشعر العربي يستطيع وصف الصور المتعددة للتتابعات الوزنية لكل بحر . ويشير عمله الى أن بين هذه الصور المتعددة صورة عليا تقرب غالباً من استيفاء شكل النموذج النظري ، وتستوفي

شكل هذا النموذج في عدد من البحور . ويشعر عمله بأن الأساس التطبيقي لنظامه هو تحليله للصور المتعددة للبحور ، وتحديدده للمواضع التي تشترك فيها جميع هذه الصور تقريباً ، باستثناء صور المضارع والمقتضب ، ثم اعتباره للعامل المشترك تتابعاً حركياً ثابتاً سماه الوتد . واعتباره للعوامل غير المشتركة تتابعات متحولة سماها الأسباب .

٦٩ - ١ لكن الخليل لاحظ أيضاً أن ما سماه سبباً واعتبره متحولاً بالزحاف ، لا يحقق شرط التحول بصورة مطلقة وفي كل مكان ورد فيه وأن البنية التركيبية للشعر العربي تظهر أن الأسباب في مواضع معينة لا يصيبها الزحاف الذي ينبغي أن يصيبها نظرياً . وأدرك الخليل وجود نوعين من الزحاف : زحاف انعزالي وزحاف تركيبي . ثم جمع معلوماته وقارن البحور واحداً بالآخر ، ونظّم هذه المعلومات مركباً دوائره ليعبر عنها صورياً . وجاءت دوائره تفصح عن وجود أربعة أنماط من المعلومات :

- ١ - توحد البناء التركيبي لمجموعات معينة من البحور .
- ٢ - اختلاف هذا البناء في شرط واحد فقط هو البدء في حالات معينة ب (هـ) أو (— —) والبدء في حالات أخرى ب (— — هـ) .
- ٣ - توحد المواضع التي يتوفر فيها العنصر الثابت والعنصر المتغير من هذه البحور ، أي المواضع التي يطرأ عليها الزحاف والتي لا يطرأ عليها ، توحداً نسبياً لا مطلقاً .
- ٤ - اختلاف المواضع التي يطرأ عليها الزحاف التركيبي أو السياقي ، واختصاص مجموعات من البحور محددة بمواضع يطرأ عليها هذا الزحاف .

ولم يحاول الخليل اكتناه العوامل التي تؤدي الى خلق الزحاف التركيبي

— فيما ترك لنا من عمله — ويبدو أن هذه العوامل تنبع من طبيعة النبر اللغوي والنبر الشعري ، كما تقترح الدراسة الحالية . وإخفاق التحليل في اكتناه هذه العوامل يعطي للفئة الرابعة من المعلومات أهمية قصوى في دراسة إيقاع الشعر العربي . فإذا صحَّ ما تفترضه الدراسة الحالية من كون الزحاف التركيبي يرتبط بالنبر ونماذجه ، فإن ذلك يعني أن التحليل لا يمكن أن يكون أدرك هذه الحقيقة ، أو أنه أدركها وسكت عنها لأنه لم يتخذ النبر أساساً لعمله .

وإذ ندرك أن مواقع الزحاف التركيبي لا تتطابق مع مواضع وجود الأوتاد في محور التحليل — حيث يُفترض أنه أحسن بوجود فاعلية موسيقية معينة — يصبح من السهل أن نؤكد أنه حتى لو أدرك وجود النبر في الشعر فإنه لم يخصه بالمواضع التي سماها أوتاداً أو يقصره عليها .

يطيب أن نلاحظ أيضاً أن دوائر التحليل تنبتنا عن مواقع وجود الزحاف الانعزالي وامتناع الزحاف التركيبي ، وتظهر أن البحور متطابقة التركيب تشترك في مواقع الزحاف . لكن هذه الدوائر لا تقول شيئاً عن مواقع العلة . وهذه حقيقة مهمة لا يتنبه لها فايل إطلاقاً ، وهي ذات دلالة أكيدة . ودلالاتها ، كما يرى هذا الكاتب ، هي أن لكل بحر خصائص متميزة فيما يتعلق بطريقة تركيب وحدته الأخيرة حيث تحدث العلة . فإذا افترضنا أن موقع العلة هو ، فعلاً ، كما يقول فايل ، موضع النبر ، كان لا بد أن نتوقع اشتراك البحور كلها في فقدانها للوتد الأخير حين تكون في دائرة واحدة . ولما كان هذا غير صحيح ، وجب أن نعرّف بأن البحور تختلف في تركيبها النبري في الوحدة الأخيرة (وبالتالي في الوحدات الأخرى) رغم أنها نظرياً تشترك في التركيب نفسه ويتوفر فيها الوتد نفسه في المواضع ذاتها من الدائرة . أي أن بحراً ما في دائرة (X) يمكن أن تكون له خصائص نبرية تختلف عن خصائص بحر آخر في الدائرة (X) نفسها . وينفي هذا أن يكون ما يقوله فايل (من أن النبر

يقع دائماً على الوند ويكون ذا طبيعة واحدة في البحور التي يتحد فيها موقع الوند (سليماً) .

٧٠ - في نظام الخليل ظاهرة لم يلتفت لأهميتها الدارسون ، مع أنها إحدى أهم النقاط التي تضيء أسس تحليله للشعر العربي وتركيبه لنظامه النظري كله . هذه الظاهرة هي تصوّره لبحور شكلها الدوائري يختلف جذرياً عن شكلها الشعري .

تقع ثلاثة من هذه البحور في دائرة المشتبه ، ويتألف كل منها من ثلاث وحدات في الشطر . أما في شكله الشعري فإن كلاً من هذه البحور يتألف من وحدتين في الشطر . والبحور هي : المضارع ، المقتضب ، والمجثث . ويقع بحر آخر ، هو المديد ، في دائرة المختلف ، وهو رباعي في الدائرة ، ثلاثي في الواقع الشعري .

نبدأ من الحقيقة البسيطة التالية : الخليل لم يسمع هذه البحور بشكلها الدوائري عن العرب : لقد سمعها بشكل آخر . لكنه لم يتردد في تركيبها ، أو بالأحرى ، في إتمامها إلى أشكال تامة مثالية .

ولا شك أن الخليل اعتمد في إتمامه للبحور على أسس نظرية معينة ، وأن عمله لم يكن اعتباطياً عفويّاً . فإذا قدرنا على اكتشاف هذه الأسس ، قدرنا على إلقاء ضوء كاشف على طبيعة عماء كله . ذلك أنه لا بدّ أن يكون اعتمد على ذات الأسس التي ارتكز إليها في وصف البحور الأخرى بأشكالها الشعرية - الدوائية .

٧٠ - ١ نتيجة أولية : لا يمكن أن يكون الخليل اتخذ النهج أساساً لإتمامه للبحور موضع المناقشة ، لأنه ، ببساطة ، لم يسمع شعراً له التركيب الذي يصفه في التتمة .

٧٠ - ٢ فرضية أولية : العوامل المشتركة بين الطرق التي أتم بها الخليل تركيب البحور « الناقصة » تجسّد الأسس النظرية لعمله .

ولإذ نُحلل البحر الرابع الذي أعطاه التحليل مكونات متممة، وهو المديد،
نلاحظ أن العلاقة بين مكوناته الفعلية والمتممة تحقق الشرط السابق :

$$(/ \text{هـ} - - // \text{هـ} - / [/ \text{هـ} - // \text{هـ} - - // \text{هـ} -)$$

(التركيز هنا على تركيب الوحدتين الأخيرتين للبحر) .

٧٠ - ٥ يمكن التقرير، بدرجة كبيرة من الثقة ، إذن ، أن الأساس
الجذري لتصوّر التحليل للإيقاع الشعري - أو للتركيب الوزني للشعر -
هو أن الانتظام فيه ينبع من شرط جوهري هو أن الوتدين لا يفصل
بينهما ، في أي نسق كان ، أكثر من سببين .

٧٠ - ٥ - ١ وحين ننظر في تركيب البحور الأخرى في دائرة المشتبه ،
وفي بحري دائرة المتفق ، يتضح ببساطة أن التحليل أخضع هذه البحور
كلها لتحليل يحقق الشرط المذكور . ومن الشيق أن هاتين الدائرتين هما
دائرتا السبب الثقيل والوتد المفروق . ومن الشيق أيضاً أن التتابعات الحركية
المستقلة لهاتين الدائرتين ، إذا وضعت على الورق بشكلها الفعلي لا كما
صوّرها التحليل ، تنتج أنساقاً وزنية كل منها يخالف الشرط الجوهري
المذكور أعلاه (٧٠ - ٥) فبحراً دائرة المتفق ، الوافر والكامل ، يحويان
التتابع (- - - هـ) بين كل وتدين من (- - هـ) . وهما ، بذلك ،
يخالفان الشرط موضع المناقشة . وبحور دائرة المشتبه ، السريع والمنسرح
والخفيف ، يحوي اثنان منها التتابع (- هـ - هـ - هـ) بين كل وتدين من
(- - هـ) ، ويحوي الآخر التتابع (- هـ - هـ - هـ) بعد آخر وتد من
(- - هـ) . وليس أقل إثارة كون البحور الأخرى في دوائر التحليل
كلها ، بما فيها المهملات ، تحقق شرطه المذكور ، وكون السبب الثقيل
والوتد المفروق لا يردان في أيّ من هذه البحور .

ببساطة طيبة ، إذن ، يمكن الربط بين وجود السبب الثقيل والوتد
المفروق وبين الشرط الوزني المشار إليه : حيث يخالف التركيب التتابعي

للبحر في شكله الطبيعي الشرط المركزي لعمل الخليل ، نجد فوراً السبب الثقيل أو الوند المفروق في الشكل الدائري لهذا البحر . وإذا ثبت سلامة هذا الربط وتنتفي إمكانية اعتماد الخليل على النبر في صياغة المكونات المتممة للبحور « الناقصة » ، يصبح من الطبيعي جداً أن يُقرَّر ما يلي :

٧٠-٦ « إن اختراع الخليل للسبب الثقيل والوند المفروق ، وتقسيم البحور في دائرتي المشتبه والمتفق بالطرق التي بها تظهر ، كان رداً منه على مخالفة التركيب الطبيعي لهذه البحور لشرطه الوزني المركزي الذي يبدو أنه استقاه من تركيب عدد من البحور الرئيسية في الشعر العربي بينما الطويل والبسيط ، رغبة منه في خلق نظام متناسق يحقق درجة قصوى من الانتظام النظري ويقوم على أدنى عدد ممكن من الأسس النظرية » .

٧٠-٧ ومن هنا يمكن أيضاً تقرير ما يلي : ليس هناك من دليل واحد على أن الخليل حدد الأوتاد في بحوره بعد إدراك وقوع النبر على مواقع معينة منها ، وربط بين النبر والوند . وما يفترضه ثاقيل تصور شخصي لا تسنده حقيقة . بل إن ثمة حقائق كثيرة تشجع على رفضه والقول بخطأه . ومن هذه الحقائق طريقة تركيب الخليل لعدد من البحور منها المقتضب ، كما ستظهر المناقشة التالية .

يقدم الخليل مثلين فقط على هذا البحر هما :

(MKM1) « هل عليّ ويحكما إن لهوتُ من حرَجِ »

(MKM2) « أعرضت فلاح لها عارضان كالبرَدِ »

وليس بين أمثلة ابن عبد ربه ما يخالف تركيب المثليين. إلا أن التركيب الدوائري للمقتضب ، كما يصفه الخليل ، هو :

(MKD) (مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن)

والبحر مجزوء دائماً حسب تحديده ، أي أن له التركيب :

(MKDR) (— — — — — / — — — — —)

ثم إن عروضه وضربه مطويان ، أي انه في شكله الشعري من النسق :

(MKM) (— — — — — / — — — — —)

وعمل التحليل يشعر بأنه لم يسمع أبياتاً لها التركيب (MKDR) ، وإنما سمع بيتين أو أبياتاً لها التركيب (MKM) .

على أي أساس ، إذن ، نسب التحليل البيتين المناقشين إلى (MKDR) ، وبأي شكل سمعها ينشدان فبرر لنفسه هذه النسبة ؟ ليس في مادة التحليل ما يقدم جواباً لهذا السؤال . وعلينا أن نبدأ ، للإجابة عليه ، من فرضيات نتخذها أساساً للتحليل ثم نمتحن قدرتها على التفسير . أولى الفرضيات المتوفرة هي فرضية فايل . وما يلي مناقشة لها .

يفترض فايل أن التحليل سمع البيتين يلقيان بطريقة توفر نموذج النبر التالي :

(MKMV) (— — — — — × — — — — — ×)

وأنه ، لذلك ، عزل موقعي النبر وسماههما وتدين ، وقسم ما تبقى إلى أسباب :

(MKM3) (— — — — — / — — — — — [— — — — — / — — — — — / — — — — —)

وفترض هذا التفسير ، طبعاً ، أن التحليل كان قد اكتشف التدين (— —) (— —) مسبقاً وربط بينهما وبين وقوع النبر . ولولا ذلك لكان بإمكانه أن يقسم (MKMV) بالطريقة التالية :

(MKM4) (— — — — — × — — — — — ×)

وهو تقسيم طبيعي ، إذا كان الغرض إظهار موقع النبر والتقسيم الى وحدات معروفة استخدمت في بحور أخرى من النظام المركب .

لكن (MKM4) يعني ما يلي : ان النبر يمكن أن يقع على التابع (— هـ) ، كما يمكن أن يقع على الجزء (— هـ) من التابع (— — هـ). وليس هناك ما يمنع الباحث المستقرىء من قبول هذا المبدأ . إلا أن الخليل لم يقبله ، لأنه لم يكن باحثاً مستقرئاً بالدرجة الأولى ، وإنما كان يحاول صياغة نظام نظري متناسق ذي أسس شمولية الانطباق . ولا يفسر رفضه لقبول (MKM4) إلا كونه قد تبنى مبادئ نظرية مسبقة التصور تنفي إمكانية تركيب هذا النسق . ومن الشيق أن نحاول اكتشاف هذه المبادئ .

تجلى الدراسة المتأنية كون رفض الخليل لقبول (MKM4) نابغاً من إيمانه بأحد المبدأين التاليين :

١ — ان التابعين (— هـ) (— هـ) لا يمكن أن يتواليا ويكونا وتدين .

٢ — ان النبر لا يمكن أن يقع إلا على وتد : إما (— هـ) أو (— هـ) .

وإيمان الخليل بأي من المبدأين يقوده الى النتيجة ذاتها : رفض تقبل (MKM4) ، والبحث عن طريقة أخرى لتقسيم (MKMV) . وهذا استنتاج مهم ، لأنه يظهر أن الخليل يمكن أن يكون وصل الى الشكل (MKM3) لأحد سببين :

١ — لربطه بين موقع النبر وبين الوتد .

٢ — أو لفهمه النظري عن امتناع توالي وتدين ، دون أخذ النبر بعين الاعتبار .

ومن السبين ، يصير فابل على أن الأول وحده هو الدافع الى عمل

(MKM3) (—ه—×ه—/—ه—)

معتبراً (—ه—) الثاني لا وتداً بل جزءاً من وتد سابق ثم سبباً خفيفاً. وجليّ أنه بتقسيمه هذا لم يغير موقعي النبر ، أو العلاقة بينها ، وإنما حقق شرطاً آخر هو منع توالي وتدين مثل (—ه—/—ه—) . ولهذا دلالة مهمة هي أن تحليل الخليل للبيت (MKM1) بالطريقة (MKM3) فعلٌ كان لا بدّ أن يقوم به سواء أكان النبر في البيت من الشكل : (—ه— —ه— —ه— —ه— —ه—) أو من الشكل : (—ه— —ه— —ه— —ه— —ه—) ما دام يتخذ منع توالي وتدين أساساً لعمله . أي أنه يمكن أن يكون أدرك وجود النبر واكتشف مواقعه دون أن يربط بينها وبين الأوتاد ، ثم استحال عليه أن يصل الى تقسيم آخر ما دام لديه مفهوم مركزي ثابت عن علاقة الأوتاد والمسافة بينها . فالمنطلق الثابت في عمل الخليل ، إذن ، هو إظهار موقع الوتد ، أما إظهار موقع النبر فليس غرضاً من أغراضه .

ولهذه النتيجة تأثير سلبي على سلامة فرضية فايل ، فهي تحيلها إلى احتمال نظري لا بدّ لتقبل إمكان كونه حقيقة علمية من تقبل فرض أساسي هو أن الخليل ربط فعلاً بين موقع النبر وبين الوتد . لكن هذا الغرض الأخير هو ، بالضبط ، فرضية فايل ! ومن الجلي أن قبول ذلك يعني قبول الفرض الذي نحاول برهانه صحته برهاناً على صحة الفرض نفسه ! وهذا منطق زائف ، البحث المدقق العلمي في غنى عنه !

٧١ - ثمة إمكانية لا يمكن تجاهلها إذن : هي أن الخليل أدرك وجود النبر في الشعر العربي ، لكنه لم يربط بين مواقعه وبين التركيب الوتد - سبي للشعر . وإذا نسأل : لماذا ؟ فإننا نقرب من عالم التكهن . ورغم خطورة التكهن يود هذا الكاتب أن يقترح أن امتناع الخليل عن

الرابط بين النبر والتركيب الوزني قد يعود الى إحساسه بأن النبر* لا يقع في مواضع منتظمة إطلاقاً تسمح بإقامة نظام نظري لإيقاع الشعر تكون سمته الأساسية التناسق المطلق . ذلك أن النبر يقع أحياناً على الوند وأحياناً على السبب كما انه قد يقع على متحرك من تتابع مستقل يتلوّه متحركان فساكن . واذ كانت الفاعلية البنيوية الأولى في عقل الخليل المكتنه هي فاعلية التنظيم وخلق الأنساق والأبنية النظرية المنسجمة الى حد يقترب من المطلق ، فإنه استثنى النبر ولم يتخذ أساساً لوصف إيقاع الشعر العربي^{١٤} . وهكذا أقام نظامه على أسس أخرى تمنحه قدراً أعظم من التناسق وتعطي صاحبه قدرة أكبر على التعميم النظري . لكن الخليل قد يكون أفاد من النبر في زوايا أخرى من عمله ، واتخذ دليلاً يهديه الى علاقة تركيب وزني بتركيب آخر حين التمس التركيبان من حيث تشكّلها الوند - سبي . ولعل في وصف الخليل لعمله بأنه دراسة في أوزان الشعر ، دون الإشارة الى أي عامل إيقاعي^{١٥} ، أن يُشعر بإمكان صدق ما يقال هنا . فالوزن هو دراسة لصورة التركيب الشعري الوند - سببية وليس تحليلاً لمكوناته وطبيعته الإيقاعية .

٧١ - ١ ينسجم التفسير المقترح هنا مع معطيات عمل الخليل ، ومع حقيقة مهمة هي انه لم يذكر النبر في أي من أقسام عمله، كما أشير سابقاً . ولو انه اتخذ النبر أساساً لعمله لذكره مرة واحدة على الأقل . وأي غرض له من إخفائه ؟ قد يقال انه لم يذكره لأنه لم يستطع تحديده بدقة وإيجاد المصطلح للدلالة عليه . لكن هذا صعب أن يصدق أن عالم خلق فروعاً كاملة من المعرفة ، بأسسها النظرية وأنظمتها ومصطلحاتها المتفرعة الكثيرة ، وحدد كل مصطلح بدقة باهرة . وفي خلقه للعروض بالذات وتحديده المذهل لمصطلحاته العجيبة بتنوعها ، وخلق المصطلحات نفسها ، أروع

* النبر المقصود هنا هو ، طبعاً ، النبر اللغوي .

دليل على قدرته الفائقة على التحديد والتفريع والتنظيم وتشقيق المصطلحات. فهل يعقل أن يكون اتخذ النبر محوراً جوهرياً لعمله كله، كما يدعي فايل، ثم أخفق في الإشارة إليه لأنه لم يجد مصطلحاً للتعبير عنه وهو من هو، وهو الذي عرف النغم ويقال انه كتب كتاباً فيه؟

٧١-٢ وينسجم التفسير المقدم أعلاه، أيضاً، مع حقيقة أخرى أغفلها الدارسون: هي أن بين شواهد الخليل أبياتاً تركيبها الحركي (أي علاقة المتحركات بالسواكن فيها) يجعلها تنتسب إلى بحر (X)، لسكن الخليل ينسبها، رغم ذلك، إلى بحر آخر (Y) له تركيب حركي مختلف^{١٦}. ويبدو أن الخليل، هنا، اعتمد على إحساسه بطبيعة الإيقاع، (المرتبط بالإنشاد والنبر؟) ولم يتخذ التركيب الوتد-سبي السطحي الظاهر أساساً لتصنيفه للأبيات. لكنه، مع ذلك، لم يذكر الفاعلية النغمية التي قد يكون استند إليها في تصنيفه، بل حلل الأبيات عن طريق إظهار ما يمكن أن يسمى التركيب الوتد-سبي العميق لها، ونسبها إلى البحر (Y) لتطابق تركيبها أو تقاربهما. وستناقش هذه الظاهرة الشيقة في فقرة (٧٢).

٧١-٣ من جديد تؤكد النتيجة الجذرية: فرضية فايل للصاق لصفة بعمل الخليل لم يستطع فايل إثبات وجودها فيه. وقبول هذه الفرضية لا يمكن تبريره، وإنما هو تماماً قبول المؤمن بوجود الملائكة والجن: صدق أو لا تصدق. وكاتب هذا البحث لا يدعي لنفسه موهبة السذاجة المدهشة التي تمنحه القدرة على قبول هذه الفرضية.

٣- التركيب الإيقاعي لأبيات الخليل: إعادة اكتشاف

٧٢- لعلّ أعمق أثر تركه نظام الخليل على إيقاع الشعر العربي

هو المسح التسطيحي للتنوعات والتضاريس الإيقاعية الغنية ، الفريدة ، التي تمتلك بعداً آخر غير بعد الانتظام ، هو بعد التنوع ، التقلص والامتداد ، ونفي الأطر الخارجية مطلقة الانتظام . ولقد تحرك قسر نظام التحليل للشعر في اتجاهين: اتجاه الماضي – أي الإيقاع الفعلي المتشكل الذي أنتجته الفاعلية الشعرية – واتجاه المستقبل ، أي الإيقاع – الطاقة : المستقبل الذي كان ما يزال في رحم الآتي .

في الاتجاه الأول ، مدّ التحليل أصابعه إلى الشعر تنصب ما اعتبره محققاً لنموذج تام مثلاً أعلى ، ثم تعبت بما لم يحقق نموذجاً واضحاً ، تعجته هنا وهناك ، في بدء وفي قرار ، تلصق به قطع فسيفساء وهمية ، ثم تبرزه في ثوب جديد ، توهم العين – أو الأذن الحساسة – أنه فعلاً ينتسب إلى نموذج تام من النماذج الخمسة عشر .

وفي الاتجاه الثاني، سطعت عبقرية التحليل تبهر الأبصار الآتية أفواجا ، ترفع أمامها مثلاً مطلقاً ، فتتعد الفاعلية الشعرية ، في جسدها الرئيسي ، تنسج على نمط المثال ، ضمن القالب ، لا تخرج عليه ، إلا في لحظات الانتصار الفردي في القرون الأولى ، في ثقافة قامت تنعبد المثال والقالب

كانت نتيجة الحركة بالاتجاه الأول تزييف صورة الشعر العربي . هكذا ، ببساطة ، لم يكتفِ التحليل بعزل شعر عربي أصيل عن جسد الفاعلية الشعرية وما أنتجته من صور إيقاعية – لأنه لم يستطع تبويبه ضمن بحوره الخمسة عشر – بل إنه حتى فيما أدخله ضمن هذا الجسد ، زيف الصورة الحقيقية للإيقاع وأبرزها في حلة متخيلة تخضع لأسس نظامه . يكشف فعل القسر التحليلي عددٌ كبير من الأبيات – التي لا شك أن بعضها ، إن لم يكن كلها ، كان جزءاً من مقطوعات أو قصائد – نسبها إلى بحوره وهي في تركيبها بعيدة عن تركيب هذه البحور بعداً شاسعاً . وإذا نعيد اكتشاف نماذج إيقاع الشعر ، فلا بدّ من أن نرفض

ويصح اعتبار (٣) شكلاً من أشكال الطويل ، لكن تركيبه هو هو ومن العبث أن نتصوره طويلاً قد دخله الزحاف هنا وهناك ؛ يؤكد هذا البيت تعدد الأشكال الإيقاعية للطويل ودرجة الحرية الكبيرة في التعامل مع تشكّل إيقاعي ما في الشعر العربي .

٤ - « هاجلك ربع دارس با:وى لأسماء عفى المزن والقطر »

/ ٥ - - / ٥ - / ٥ - - / ٥ - / ٥ - / ٥ - - - / ٥ -)
 ٢ ١ ٢ ١ ١ ٢ ٣ ١ ١

(٥ - ٥ - / ٥ - - / ٥ - / ٥ - / ٥ - - / ٥ - / ٥ - - /
 ١ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ٢

أما (٤) فإنه تشكّل ذو طبيعة متميزة ، ومحاولة نسبته الى الطويل تتطلب قسراً مضراً لكي يتم لها النجاح ، وبدلاً من فعل القسر ، يمكن أن نقول ببساطة إن في الشعر العربي شكلاً إيقاعياً يمزج بين النوى بحرية كبيرة ، مرتباً إياها بالشكل :

$(M = S - . L = SL) / \frac{M}{SSL} / SSL / SL // LS / LSS / LSS /$

وهذا انتظام من نوع جديد ، كما هو واضح في التركيب بلغة المزدوجة ، ويمكن وصفه بأنه من الشكل : (X X Y Y 1 X 1 X 1)

وليس هناك من ضرورة لأن يعطى هذا التشكّل اسماً محدداً ، لكن إعطاء اسم ممكن - إذا اشتدت الرغبة في ذلك - ويقترح الآن الاسم ، المتقابل السداسي .

٧٢-٣ المديد :

(KNS) (٧ ، ٨ ، ٩ ، ١١ ، ١٢) .

أما (١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦) فإن اعتبارها من المديد تعلق بمفهوم النموذج النظري ، ولقد نوقشت هذه النقطة سابقاً (فقرة ٣-٢-٥٤) ، ولذلك لن تُتقصى هنا، ويكتفى بتأكيد الاقتراح الذي يقدمه هذا الكاتب : وهو اعتبار ما يفقد نواة من آخره ، كما يحدث هنا ، فيتغير نموذج النبر فيه ، تشكلاً مستقلاً . هكذا تعتبر الأبيات المناقشة تشكلاً يقترح أن يسمى المدارك السداسي^{١٧} (لشبهه بالمتدارك) ويكون تركيبه :

(م) (٥- - - ٥- - / ٥- - - ٥- - / ٥- - - ٥- -)

أي :

$\hat{S} \hat{L} / \hat{S} \hat{S} \hat{L} / \hat{S} \hat{L} // \hat{S} \hat{L} / \hat{S} \hat{S} \hat{L} / \hat{S} \hat{L} /$

وهو انتظام جديد يختلف عن انتظام المديد ، وهو انتظام تركيب الأبيات :

- ١٣ - « إعلموا أنني لكم حافظ شاهداً ما كنت أو غائباً »
 ١٤ - « إنما الدلفاء ياقوتة أخرجت من كيس دهقان »
 ١٥ - « للفتى عقل يعيش به حيث تهدي ساقه قدمه »
 ١٦ - « رب نار بت أرمقها تقضم الهندي والغارا »

ويمكن لـ ($\hat{S} \hat{L}$) أن تتركب نووياً بأي من الطرق :

$$\left\{ \begin{array}{l} \hat{S} \hat{L} \\ \hat{S} \hat{L} \\ \hat{S} \hat{L} \end{array} \right.$$

فالنبر فيها كلها من طبيعة واحدة .

٧٢ - ٤ البسيط :

(KNS) (١٧ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١)

ونسبة الأبيات الطبيعية في هذا البحر الى الأبيات المقسورة منخفضة
(١٤ / ٤) وفي إعادة اكتشاف طبيعة الأبيات المقسورة تأكيد لدرجة
الغنى الإيقاعي المدهشة في الشعر العربي .

١٨ - « لقد حلت صروفها عجب فأحدثت عبراً أو أعقبت دولا »

(لست واثقاً من قراءة هذا البيت لذلك سأؤجل مناقشته الآن . عد
يلي إشارة (٣٠) .

٢٢ - « إنا ذمنا على ما خيّل سعد بن زيد وعمر من تميم »

(/ ٥ - - / ٥ - / ٥ - - / ٥ - - / ٥ - / ٥ - - / ٥ - / ٥ -)

٢ ١ ١ ٢ ١ ٢ ١ ١

(٥ ٥ - - ٥ - ٥ - / ٥ - - / ٥ - / ٥ - - / ٥ - / ٥ - /

٠ + ٢ ١ ١ ٢ ١ ٢ ١ ١

والحليل يسمي هذا البيت بسيطاً مجزوءاً (ذا ضرب مزال) . وليس
من حاجة الى هذه التسمية ، فهو تشكل مستقل ينبع من تكرار (SSL)
ويحدث في سياقها (SL) ثم يخلق انتظام جديد بالشكل :

[(٥ ٥ - -) = L +] حيث $\frac{\hat{S} \hat{S} \hat{L}}{S S L} / \frac{\hat{S} \hat{L}}{S L} / \frac{\hat{S} \hat{S} \hat{L}}{S S L} + /$

ويمكن تسميته المعترض ، لاعتراض (SL) بين وحدتين من (SSL) .
ويمكن أن تكون وحدته الأخيرة من الشكل :

$$\begin{array}{c} \text{أو} \\ \left(\begin{array}{c} \text{هـ} / \text{هـ}^{\times} - - \text{هـ}^{\times} - \text{هـ} - \\ \text{هـ} / \text{هـ}^{\times} - - \text{هـ}^{\times} - - \end{array} \right) \end{array}$$

لأن للنبر فيها الطبيعة ذاتها .

وعلى هذا الأساس ينسب البيتان التاليان الى التشكل ذاته :

٢٣ - « قد جاءكم أنكم يوماً اذا فارقتم الموت سوف تبعثون »

٢٤ - « يا صاح قد أخلفت أسماء ما كانت تمنيك من حسن الوصال »

٢٥ - « ماذا وقوفي على ربع خلا مخلوق دارس معجم (مستعجم؟) »

$$\begin{array}{cccccccccccccccccccc} \text{هـ} - - & / & \text{هـ} - & / & \text{هـ} - - & / & \text{هـ} - & / & \text{هـ} - - & / & \text{هـ} - & / & \text{هـ} - - & / & \text{هـ} - & / & \text{هـ} - - & / & \text{هـ} - & / & \text{هـ} - - & / & \text{هـ} - & / & \text{هـ} - - & / & \text{هـ} - & / & \text{هـ} - - \\ ٢ & ١ & ٢ & ١ & ٢ & ١ & ١ & ٢ & ١ & ١ & ٢ & ١ & ١ & ٢ & ١ & ٢ & ١ & ١ & ٢ & ١ & ٢ & ١ & ١ \end{array}$$

اذا كانت الكلمة الأخيرة (مستعجم) فإن البيت ينتسب الى المعترض
أما تبعاً للقراءة (معجم) فإن البيت تشكل جديد فيه تبادل أصيل غني
للوحدتين (SSL) / (SL) بالشكل :

$$/ \text{S}^{\times} \hat{\text{S}} \hat{\text{L}} / \hat{\text{S}} \hat{\text{L}} / \text{S}^{\times} \hat{\text{S}} \hat{\text{L}} // \text{S}^{\times} \hat{\text{S}} \hat{\text{L}} / \hat{\text{S}} \hat{\text{L}} / \hat{\text{S}} \hat{\text{L}} /$$

ويمكن أن يسمى المثني لتتابع (SL) وحدتين أخيرتين واختلاف
تركيب شطريه . ومن الشكل نفسه البيت :

٢٦ - « إني لمن عليها استمعوا فيها خصال تعدّ أربع »

$$\left. \begin{array}{c} \text{هـ} - - \text{هـ}^{\times} - \text{هـ} - \\ \text{هـ} - - \text{هـ}^{\times} - - \\ \text{هـ} - - \text{هـ}^{\times} - \text{هـ} - \\ \text{هـ} - - \text{هـ}^{\times} - \text{هـ} - \end{array} \right\} \text{لأن الوحدة (SSL) يمكن أن تشكل كما يلي :}$$

لاتحاد نموذج النبر في هذه الوحدات نسبياً أو إطلاقاً .

٢٧ - « تلقى الهوى عن بني صادق نفسي فداه وأمي وأبي »

(/ ه - / ه - / ه - / ه - / ه - / ه - / ه -)
 ٢ ١ ٢ ١ ٢ ١ ١

(/ ه - / ه - / ه - / ه - / ه - / ه - / ه - /
 ٣
 ٢ ١ ١ ٢ ١ ٢ ١ ١

وهذا تشكل يعكس علاقة الشطرين في المثني لكنه يعتمد تبادل (SSL) مع (SL) بالطريقة :

/ S S L̂ / Ŝ L̂ / Ŝ L̂ // S S L̂ / Ŝ L̂ / S S L̂ /

ويمكن تسميته المثني المتناقل ، لتناقل وحدته الأخيرة بعد انسياحه الهاديء

٢٨ - « سيروا معاً انما ميعادكم يوم الثلاثاء بطن الوادي »

إذا صحت القراءة (بطن) كشفت لنا بعداً جديداً من أبعاد تبادل (SSL) / (SL) في الشعر العربي ، وانتهى ما ينسب الى القصيدة العربية من تعادل الشطرين تعادلاً مطلقاً ، لأن البيت يكون تشكلاً جديداً هو :

/ S S L̂ / Ŝ L̂ / S S L̂ / S S L̂ / S S L̂ / S S L̂ /

ويمكن أن يسمى الموجز ، وصفاً لقربه من الرجز ، وافتراقه عنه . أما إذا كانت القراءة (بطن) الوادي فإن البيت ينتسب الى المثني ، وتكون وحدته (SSS) وهو احتمال أشير اليه فيما سبق .

٢٩ - « قلت استجيبى فلما لم تجب سالت دموعي على ردائي »

وهذا تبادل شيق ، للمرة الثانية في هذه الأبيات ، للوحدات (SSL) (SL) (LS) بالطريقة :

$$/ \hat{S} \hat{S} \hat{L} / \hat{S} \hat{L} / \hat{S} \hat{S} \hat{L} // \hat{S} \hat{S} \hat{L} / \hat{S} \hat{L} / \hat{L} \hat{S} /$$

ويمكن أن يسمى المتعالي لبروز ($\hat{L} \hat{S}$) فيه فجأة بنبرها المرتفع على (L) .

٣٠ - « ما هيَّج الشوق من أطلال أضحت قفاراً كوحى الواحي »

وهذا انتظام سبق وروده وهو ما يسمى المثني ، وحدته الأخيرة تتركب نووياً من : (- - - - -) . ويشعر هذا البيت بأن اختلاف العروض والضرب في البيت الواحد عن التفعيلة الأصلية (أو حدوث الصلم في العروض والضرب) لا يرافقه دائماً تقفية بينها ، كما يقول العروضيون .

٧٢ - ٥ الوافر :

(KNS) (٣١ ، ٣٢ ، ٣٤ ، ٣٥] على قراءة (سيدا) ، أو (صدا) (النواة الأولى - - -) [، ٣٦)

٣٢ - تبرز نقطة مهمة هي ورود الوافر بالشكل :

(- - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - -) في الشطرين دون حدوث (- - - - / - - -) . وتقبل هذه الصورة للبحر ، وبذلك تظهر درجة حرية أكبر في التعامل مع الوافر .

٣٣ - « منازل لقرني قفار كأنما رسومها شطور »

محاولة قسر البيت على الدخول في إطار الوافر تضيق مدى التنوع الإيقاعي في الشعر العربي لذلك يعتبر البيت مستقلاً متميزاً من الشكل :

$$\begin{array}{cccccc} (- - - / - - - / - - - / - - - / - - - / - - -) \\ ١ \quad ٢ \quad ٢ \quad ٢ \quad ٢ \quad ٢ \\ (- - - / - - - / - - - / - - - / - - - / - - -) \\ ١ \quad ٢ \quad ٢ \quad ٢ \quad ٢ \quad ٢ \end{array}$$

ولا يعاد الى نموذج نظري مثالي . ويؤكد هذا التشكل إمكان تركيب الوحدة الإيقاعية ، دون دخول (ه -) فيها ، بتكرار النواة (ه - -) ، وهذا انتظام جديد له النسق التالي :

$$/ \overset{\times}{L} L / \overset{\times}{L} L / \overset{\times}{L} S // \overset{\times}{L} L / \overset{\times}{L} L / \overset{\times}{L} S /$$

ويمكن تسميته المضاعف المتنوع لتألف وحدتين فيه من تكرار (L) ودخول (LS) وحدة أخيرة فيه ، وبتميز هذا التشكل يتاح لنا وصف الأبيات الثلاثة التالية بأنها تنسب الى تشكّل جديد متميز ينبع من تكرار الوحدة (LM) مرتين في كل شطر ويسمى هذا التشكل المضاعف فرقاً له عن المضاعف المتنوع :

$$/ \hat{L} \overset{\times}{M} / \hat{L} \overset{\times}{M} // \hat{L} \overset{\times}{M} / \hat{L} \overset{\times}{M} /$$

ويمكن للوحدة فيه أن تكون من الشكل ($\hat{L} \overset{\times}{S} S$) لأن نموذج النبر في ($\hat{L} \overset{\times}{M}$) يتحد بنموذج النبر في ($\hat{L} \overset{\times}{S} S$) ، والأبيات هي :

٣٧ - « لقد علمت ربعة أن حبلك واهن خلق »

$$(\text{ه} - - - / \text{ه} - - / \text{ه} - - - / \text{ه} - - // \text{ه} - - - / \text{ه} - - / \text{ه} - - - / \text{ه} - -)$$

٣ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢

٣٨ - « أهاجك منزل أقوى وغير آيه الغير »

$$(\text{ه} - - - / \text{ه} - - / \text{ه} - - - / \text{ه} - - // \text{ه} - / \text{ه} - / \text{ه} - - / \text{ه} - - - / \text{ه} - -)$$

٣ ٢ ٣ ٢ ١ ١ ٢ ٣ ٢

٣٩ - « عجبت لمعشر عدلوا بمعتمر أبا عمرو »

$$(\text{ه} - / \text{ه} - / \text{ه} - - / \text{ه} - - - / \text{ه} - - // \text{ه} - - - / \text{ه} - - / \text{ه} - - - / \text{ه} - -)$$

١ ١ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢

ويلاحظ أن الوحدة (LSS) والوحدة (LM) تتناوبان أو تتكرر إحداهما دون ضابط دقيق لموضع ورود أيهما .

٧٢-٦ الكامل :

(KNS) (، ، ٤٠ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ، ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٦٠ ، ٦١) .

لكن هذه الأبيات تثير القضية التالية : لماذا لا نعتبر (٤٠ ، ٤٤ ، ٤٥) ، من الكامل السداسي ثم نميز (٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤) تشكلاً آخر رباعياً (وحدتان في كل شطر) تكون وحدته الأخيرة ، (SSL|S) ؟ وفي رأي هذا الكاتب أن هذا التمييز ألصق بروح الإيقاع في هذه الأبيات . على هذا الأساس ينتج تشكلاً جديداً يمكن أن نسميه ببساطة المتسارع ، له النسق :

$$/ \hat{M}^{\times} \hat{L} / \hat{M}^{\times} \hat{L} // \hat{M}^{\times} \hat{L} / \hat{M}^{\times} \hat{L} \hat{S}$$

ويمكن لوحده أن تكون (S[×]SL)

بعد هذا تفصل الأبيات (٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٦٠ ، ٦١) وننسبها الى الكامل الرباعي . أما الأبيات الأخرى التي ينسبها الخليل الى الكامل فينبغي أن توصف بطريقة جديدة :

٤١- « إني امرؤ من خير عبس منصبي شطري وأحي سائري بالمنصل »

(/ ٥ - - / ٥ - / ٥ - - / ٥ - - / ٥ - / ٥ - - / ٥ - - / ٥ - / ٥ -)

٢ ١ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ١

(٥ - - / ٥ - / ٥ - - / ٥ - - / ٥ - / ٥ - - / ٥ - - / ٥ - / ٥ -)

٢ ١ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ١

يبرز هذا البيت تشكلاً جديداً يقوم على تكرار (ML) أو (SSL) ثم حدوث (M) أو (SS) وحدة أخيرة . ويفصل عن الكامل بشكليه الرباعي والسداسي ويسمى المنقطع للانقطاع الإيقاعي الواضح في وحدته الأخيرة ، ويتميز هذا التشكل يمكن أن نسب البيتين التاليين الى شكل قريب منه ، تكون الوحدة الأخيرة في كل من شطريه من الشكل (M) أو (SS) :

٤٧ - « حيّ الديار عفا معالمها هطل أجش وبارح ترب »

٤٨ - « ولأنت أشجع من أسامة إذ دعيت نزال ولجّ في الذعر »

ويسمى التشكل الجديد المنقطع المتناظر .

يبقى بيتان آخران من أبيات الكامل (تبعاً للخليل) يبدو أن نسبتها الى هذا البحر أقل سلامة من الأبيات الأخرى ، ولا بد من فصلها واعتبار كل منهما تشكلاً متميزاً :

٥٥ - « جاوبت إذ دعاك معالناً غير مخاف »

(٥ - / ٥ - - - - / ٥ - / ٥ - - - / ٥ - - - / - / ٥ - - - / ٥ - - - / ٥ - / ٥ -)
 ١ ١ ٢ ٢ - ١ ٢ ٢ ١ ٣ ١

وهو تشكل يتبادل فيه (SSL) مع (LS) و (ML) ثم تكون وحدته الأخيرة (SSL | S) ويمكن أن يسمى المتنوع لتنوع وحداته دون انتظام مطلق .

٥٩ - « خلطت مرارتها بحلاوة كالعسل »

(٥ - - - - / ٥ - - - - / ٥ - - - - / / ٥ - - - - / ٥ - - - / ٥ - - - -)
 ٣ ٢ ٣ ٣ ٢ ١ ٣

وهذا تناوب لـ (ML) و (M) و (SSL) ويسمى المتنوع المنسجم فرقا له عن المتنوع الذي يحدث فيه انتقال الى (LS) .

تظهر أبيات الكامل ، إذن ، في صيغتها الجديدة الغنى الإيقاعي المدهش للشعر العربي وتؤكد ضرر المسح التسطيحي الذي قام به التحليل في محاولة منه لإخضاع مادة الشعر الى تصنيف أساسي محدد الأبعاد .

٧٢ - ٧ الهزج :

(KNS) (٦٢ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٦)

إلا أن (٦٤) يمكن وصفه بطريقة يعتبر معها صورة من صور الهزج الأصلية زحافاً لنموذج نظري :

٦٥ - « أعادوا ما استعاروه كذاك العيش عاريه »

(— — / — — / — — / — — / — — / — — / — — / — — / — — / — — / — — / — —)
٢ ٢ ١ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ١ ٢

ويكون منقطع الإيقاع فجأة في وحدته الأخيرة لتألفها من (LL) ووقوع النبر على (L) الأولى ويمكن تسميته الهزج المنقطع .

أما الأبيات التالية فإن نسبتها الى الهزج والبحث عن الزحاف فيها قسر تام ، ويقترح وصفها كما يلي :

٦٧ - « وفي الذين ماتوا وفيما جمّعوا عبره »

وهذا تشكّل متميز يتألف من تبادل الوحدات (LL) (LS) (LSS) بالنسق :

$$/ \hat{L}^X \hat{L} / \hat{L}^X \hat{S} // \hat{L}^X \hat{S} \hat{S} / \hat{L}^X \hat{S} \hat{S} /$$

ويمكن أن يسمى المنشطو لاختلاف تركيب شطريه اختلافاً جوهرياً .
٦٨ - « وما ظهري لباغي الضيم بالظهر الذلول »

وهذا تبادل لـ (LSS) و (LS) فقط . بانتظام جديد يمكن تسميته المقصور لقصر وحدته الأخيرة . وهو من الشكل :

$$/ \hat{L}^X \hat{S} \hat{S} / \hat{L}^X \hat{S} \hat{S} // \hat{L}^X \hat{S} \hat{S} / \hat{L}^X \hat{S} /$$

والى هذا الشكل ينتسب البيت التالي :

٦٩ - « قتلنا سيد الخزرج سعد بن عبادہ »

$$(\text{هـ} - / \text{هـ} - - / - / \text{هـ} - / \text{هـ} - - // - / \text{هـ} - / \text{هـ} - - / \text{هـ} - / \text{هـ} - - / \text{هـ} - -)$$

$$1 \quad 2 \quad -1 \quad 1 \quad 2 \quad -1 \quad 1 \quad 2 \quad 1 \quad 1 \quad 2$$

ومن الشيق أن كلا البيتین مدوّر . ولذلك يمكن اعتبار هذا التشكل رباعياً لا ينقسم الى شطرين بل تتوالى فيه (LSS) الى أن تأتي الوحدة الرابعة (LS) .

٧٢ - ٨ الرجز :

(KNS) (٧٠ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥) (الرجز السداسي)

أما الأبيات (٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٨٥) فهي من الرجز الرباعي .

والأبيات (، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٢ ، ٨٣) من الرجز الثلاثي .

والبيتان (٨٦ ، ٨٧) من الرجز الثنائي .

لكن نسبة ما بقي الى الرجز نسبة قسرية ، ويقترح أن تبني الطريقة التالية في وصفه :

٧١ - « وطالما وطالما سقى بكف خالد وأطعما »

(— — — / — — — / — — — / — — — / — — — / — — — / — — — / — — — / — — — / — — —)
 ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢

وهو يتألف من تكرار الوحدة (LL) في نسق خماسي، وينسب بذلك الى الرجز على أساس اعتباره سطرًا واحدًا لا ينقسم الى شطرين ، أما إذا قسم الى شطرين فإن تركيبه يكون :

LL / LL / L // LL / LL / L

وهو انتظام جديد ليس من الرجز وإنما يقترب من البيت (٣٣) ويمكن تسميته المضاعف الأحادي لحدوث النواة (L) فيه وحدها في نهاية كل سطر .

٧٢ - ٩ الرمل :

يشير الرمل قضية الوجود الفعلي للوحدة (فاعلاتن) ولذلك يمكن وصف الأبيات كلها بطريقة جديدة تعتمد على تحديد الرمل المقدم في الفصل الأول من هذا البحث حيث يتخذ الرمل الشكل :

(RJ) (— — — — — / — — — — — / — — — — —)

وأبيات التحليل تدعم هذا التحديد للرمل وتظهر قدرته على تجاوز مشكلة الزحافات في الوحدة فاعلاتن . ولذلك ستوصف أبيات الرمل أولاً بالطريقة الجديدة ثم يناقش وصف التحليل له .

الأبيات (٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٦)
 يمكن أن تقسم الى مجموعتين :

أ - ما له التركيب :

$$/ \hat{S}^{\times} \hat{L} / S \hat{S}^{\times} \hat{L} / S \hat{S}^{\times} \hat{L} // \hat{S}^{\times} L / S \hat{S}^{\times} L / \hat{S}^{\times} \hat{S}^{\times} \hat{L} : \hat{S}^{\circ}$$

وتنتسب اليه الأبيات (٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٤)

ب - ماله التركيب :

$$/ \hat{S}^{\times} \hat{L} / S \hat{S}^{\times} \hat{L} / S \hat{S}^{\times} \hat{L} // \hat{S}^{\times} \hat{L} / S \hat{S}^{\times} \hat{S} / S \hat{S}^{\times} \hat{L} /$$

وينتسب اليه البيتان (٩٥ ، ٩٦) . والفرق بين النسقين يقع في تركيب الوحدة الأخيرة ونموذج النبر فيها . يمكن أن يسمى الأول الرمل الثقيل والثاني الرمل^{١٩} ، وميزة هذا التحليل تظهر في اكتشاف الانتظام الجديد في كل من النسقين والتخلص من ثقل الزحافات في السبب الخفيف من (فاعلاتن) (حسب نظام التحليل) كما يوضح البيت التالي :

٩٠ - « ليس كل من أراد حاجة ثم جدّ في طلبها قضاها »

(RMZ

$$(\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} / \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} / \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} // \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} / \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} / \text{—} \text{—} \text{—} \text{—})$$

وفي تصور وجود الساكن في التفعيلات (١ ، ٢ ، ٤ ، ٥) من الثقل والتعسف ما يدعو الى رفض هذا التصور . أما حسب الطريقة الجديدة فإن البيت يحلل كما يلي :

$$(\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} / \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} / \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}) \text{ (RUZ}$$

$$(\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} / \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} / \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} \text{—})$$

وليس هنا من زحافات أو ثقل أو تعسف . وهذه ميزة لا تنكر لهذه الطريقة تظهر في تحليل بيتين آخرين (٩١ ، ٩٢) . بل إن ميزتها تتأكد بقوة في تحليل البيت (٩١) بالذات^{٢٠} .

۹۱ - « فدعوا أبا سعيد عامراً وعلیکم^{۲۱} أخاه فاضربوه »

فقراءته بطريقة الخليل تفترض تحليله كما يلي :

/ — • — — — // • — — • — / • — • — — • — / — • — — —)

(0 - 0 - - 0 - / [0] - 0 - - [0] -

بتصور وجود زحاف في (كاف) (عليكم) ، ثم إشباع (ميم) جمع
الذكور و (الهاء) في (أخاه) . وفي كل ذلك ثقل واضح .

أما تبعاً للطريقة الجديدة فليس هناك من زحاف ، ولا حاجة لإشباع (الهاء) . وتبقى ضرورة واحدة هي إشباع (الميم) . ويكون الرمل في البيت (٩١) مثله في (٩٠) وفي :

۹۲ - « ان سعداً بطل ممارس صابر محتسب لما أصابه »

قائماً على تبادل (SL) مع (SSL) بانتظام واضح .

أما اذا قبلنا طريقة الحليل فإن الأبيات التي تصح نسبتها الى الرمل هي:

(97 , 90 , 98 , 93 , 92 , 91 , 90 , 89 , 88)

انما ينبغي أن تقسم الى مجموعتين الأولى تكون وحدتها الأخيرة (فاعلاتن) والثانية (فاعلتن) أو (فعلت).

٩٧ - « يا خليلي أربعا فاستخرا رسما بعسفان »

(0- / 0- / 0- - / 0- / 0- / 0- - / 0- / 0- / 0- - / 0- / 0- / 0- - / 0- -)

1 1 2 1 1 2 1 1 2 1 1 2 1

(على قراءة يا خليلي) أما القراءة يا (خليلي) فإنها تخرج البيت الى

تشكل مختلف كلية هو :

(●—/●—/●— —/●—/●—/●— —/●— /●— —/●— —/●— —/●— —/●— —/●—)

1 1 2 1 1 2 1 1 2 2 1 2 1

ويكون تركيبه :

$$/ \hat{S}^{\times} \hat{L} / \hat{S} \hat{L} \hat{L} // \hat{S} \hat{S} \hat{L} / \hat{S} \hat{S} \hat{L} / \hat{S} \hat{S} /$$

والانتظام هنا ينقشه التنويع النغمي ويكاد يحيله الى لا انتظام .

تبعاً للقراءة (يا خليلي) ، يكون النسق الإيقاعي للبيت :

$$/ \hat{S}^{\times} \hat{L} / \hat{S} \hat{S} \hat{L} // \hat{S} \hat{S} \hat{L} / \hat{S} \hat{S} \hat{L} / \hat{S} \hat{S} /$$

وهذا تبادل لـ (SL) و (SSL) و (SS) وهو نسق جديد ينبغي إخراجُه من الرمل واعتباره تشكلاً مستقلاً يمكن أن يسمى المتوسط [لتوسط ٣ (SSL) بين (SL) وشبيهتها (SS) فيه] .

وتحليل البيت ينفي سلامة الرأي التقليدي عن التناظر التام بين شطري البيت في القصيدة العربية ، ويظهر وجهاً جديداً للغنى الإيقاعي للشعر العربي . ويتحقق ذلك في البيت التالي :

٩٨ — « واضحات فارسيات وأدم عرييات »

لأن له التركيب ذاته .

٩٩ — « مقفرات دارسات مثل آيات الزبور »

لهذا البيت التركيب :

$$/ \hat{S}^{\times} \hat{L} / \hat{S} \hat{S} \hat{L} / \hat{S} \hat{S} \hat{L} / \hat{S} \hat{S} \hat{L} | \hat{S}^{\circ} /$$

ويمكن اعتباره رملاً رباعياً وحدته الأخيرة (SSL | S)

وبمقارنة هذا الرباعي بالشكل السداسي للرمل تظهر ميزة الطريقة الجديدة والقسر الجذري في طريقة التحليل . ذلك أن للسداسي انتظاماً مطلقاً يبدأ بـ (SL) ثم تتلوها وحدتان من (SSL) ثم يعود النسق من جديد . أما في

الرباعي فإن الانتظام من نمط آخر ، يبدأ ب (SL) ثم تغطي عليه (SSL) .
وحسب تحليل التحليل يظهر الافتعال في اعتبار (فاعلاتن فاعلاتن (م)) [مجزوءاً لبحر أحد أشكاله (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) بصورة حادة ، فأحدهما تبادل لوحدين والآخر تكرر للوحدة ذاتها . والتخلص من القسر هنا ، فعل يفرض نفسه على الباحث الجاد، ولذلك يعتبر الرباعي من الشكل :

$$/ \hat{S} \hat{L} / S \hat{S} \hat{L} / S \hat{S} \hat{L} / \hat{S} \hat{S} \hat{L} \hat{S} /$$

تشكلاً مستقلاً .

وللسبب نفسه تعاد نسبة البيت التالي :

١٠٠ - « لان حتى لو مشى الذر عليه كاد يدميه »

ويضم الى تشكل البيت (٩٧) .

١٠١ - « ما لما قرّت به العينان من هذا نمن »

وله التركيب :

$$/ \hat{S} \hat{L} / S \hat{S} \hat{L} // S \hat{S} \hat{L} / S \hat{S} \hat{L} /$$

وهو الصق ب (٩٩) لكن وحدته الأخيرة تختلف عن وحدة (٩٩)
ولذلك يعتبر تشكلاً مستقلاً ذا انتظام واضح ينضم الى مجموعة الرجز
حيث تغطي الوحدة (SSL) ويمكن أن يسمى المبتدأ لابتدائه بوحدة تختلف
عن وحدته الرئيسية التي تغلب بعد الوحدة الأولى .

وللمبتدأ ينتسب البيت الأخير من أبيات الرمل :

١٠٢ - « قلبه عند الثريا بائن من جسده »

لأن نبر الوجدتين (- - - - - ه) (- - - - - ه) متحد الهوية
فيمكن أن تقع أيهما وحدة أخيرة لهذا التشكل .

٧٢ - ١٠ السريع :

يثير السريع قضية أعمق جذرية من إعادة تصنيف الأبيات . فالافتراق الواضح بين شكله الدوائري وشكله الشعري ، وبروزه في الشعر بطبيعتين ، يجعل عمل التحليل عليه خلطاً لأنساق إيقاعية مختلفة جذرياً . ولقد نوقش السريع فيما سبق وقسم الى بحرین ، ويحال الى المناقشة في سياقها الطبيعي^{٢٢} . أما الآن فإن أبيات السريع ستعتبر صحيحة النسبة اذا كانت من الشكل :

$$\left(\begin{array}{c} \text{ه} - - - \text{ه} - / \text{ه} - - - \text{ه} - \text{ه} - / \text{ه} - - - \text{ه} - \text{ه} - \\ \text{ه} - - - \text{ه} - \end{array} \right)$$

(KNS) (١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١١)

ويكون لهذا التشكل التركيب :

$$/ \text{S} \hat{\text{S}} \hat{\text{L}} / \text{S} \hat{\text{S}} \hat{\text{L}} / \text{S} \hat{\text{L}} /$$

$$\hat{\text{S}} \hat{\text{L}} \hat{\text{S}} /$$

$$(\hat{\text{ه}} - - - \text{ه} - \text{ه} -)$$

$$(\hat{\text{ه}} - - - \text{ه} - \text{ه} -)$$

$$(\hat{\text{ه}} - \text{ه} - \text{ه} -)$$

أما البيت (١١٢) فإنه ينتسب الى تشكّل مستقل هو :

$$(\text{ه} - - - \text{ه} - \text{ه} - / \text{ه} - - - \text{ه} - \text{ه} - / \text{ه} - - - \text{ه} - \text{ه} -)$$

١١٣ - « لا بدّ منه فاحذرون وان فتن »

ينتسب الشطر الى التشكل :

$$/ \text{S} \hat{\text{S}} \hat{\text{L}} / \text{S} \hat{\text{S}} \hat{\text{L}} / \text{S} \hat{\text{S}} \hat{\text{L}} /$$

ويعاد الى الرجز .

وكذلك يُفعل بالبيت التالي :

١١٤ - « يا صاحبي رحلي أقلّاً عذلي » *

أما البيت :

١١٥ - « يا رب قد أخطأت أو نسيت »

والبيت :

١١٦ - « وبلدة بعيدة النياط »

فإنهما ينسبان الى تشكّل متميز يتألف من (SSL) و (LS) بالطريقة :

$$/ \overset{\times}{S} \overset{\times}{S} L / \overset{\times}{S} \overset{\times}{S} L / \overset{\times}{L} S /$$

ويمكن أن يسمى المنقلب لانتقال نموذج النبر في وحدته الأخيرة ، أو أن يضم إلى ما تُسمّى سابقاً المضاعف (فقرة ٧٢ - ٥) ويعطى النمطان الاسم المنقلب .

٧٢ - ١١ المنسرح :

ودراسة أبيات المنسرح تعتمد على إعادة تركيب هذا البحر المقدمة في الفصل الأول ، ويعتبر صحيح النسبة كل ما تركيب بالشكل :

(٥ - - ٥ - - / ٥ - - ٥ - - ٥ - - / ٥ - - ٥ - - ٥ - -)

(KNS) (١١٧ ، ١١٨ ، ١١٩)

* رغم احتمال كون الخليل نسبة بسبب سماعه ينشد بطريقة معينة . ان امكانية اتحاد نبره بنبر الرجز تسوغ اعادة نسبته تخلصاً من التعقيد . ورا . فقرة (١٤ - ٤) .

أما الآيات الأخرى فتوصف كما يلي :

١٢٠ - « منازل عفاهن بندي الأراك كل وابل مسبل هطل »

(o--/o--/o--/o--/o--/o--/o--/o--/o--/o--/o--/)

Y Y Y Y Y Y Y Y Y Y Y Y Y

وليس في هذا التشكل ما يبرر نسبته الى المنسرح إطلاقاً . وإيقاعه طبيعة باهرة في عدم انتظامها، وأساسه الإيقاعي هو الحرية المطلقة والانتقال من حركة متعالية قاسية الى تراقص موجي يكاد يشي باندفاق المطر . ويكاد إيقاع النبر ينبثق واضحاً في هذا البيت ، حيث ترد أربع نبرات في كل شطر ، موزعة دون انتظام ، نابعاً توزيعها من الحركة الشعرية في البيت ، لا من أي اتباع لإطار خارجي . فحيث يهطل المطر وإبلاً مسبلاً تتتالي النبرات على مسافات منتظمة ، أما في الشطر الأول فهي ترد بتشتت واضح. ولعل أقرب الطرق الى الصدق في وصف البيت هي التالية :

/ LM / SS / ML // LL / LS / LM /

۱۲۱ - « في بلد معروفة سمّته قطّعه^{۲۳} عابر علی جمل »

(0 — — — — / 0 — — — / 0 — / 0 — / 0 — — — / 0 —)
 2 2 1 1 3 1
 3)

(० — — — / ० — — / ० — — / ० — / ० — — — / ० —)
 ३ २ २ १ ३ १

ويقترح أن يوصف بأنه ذو نسق عميق التنوع ، كما يلي :

$$/ \text{S}^{\times} \text{S}^{\times} \text{L} / \text{S}^{\times} \text{S}^{\times} \text{L} / \text{S}^{\times} \hat{\text{S}}^{\times} \hat{\text{L}} // \text{S}^{\times} \hat{\text{S}}^{\times} \hat{\text{L}} / \hat{\text{S}}^{\times} \hat{\text{L}} / \hat{\text{L}}^{\times} \hat{\text{M}} /$$

ويمكن أن يسمى المتراجع ، لتراجع طغيان (SSL) في الوحدات
الأخيرة منه .

$$122 - \text{« صبراً بني عبد الدار »}$$

$$(\text{—} / \text{—} / \text{—} / \text{—} / \text{—} / \text{—})$$

$$\frac{1}{T} \quad 1 \quad 1 \quad 2 \quad 1 \quad 1$$

$$[T = \text{النواة النادرة (—)}]$$

ولا علاقة لهذا بالمنسرح، ونقترح أن يعتبر تشكلاً مستقلاً ثنائياً يسمى
المثاقل لتثاقل وحدته الأخيرة بدخول التابع (—) بعد نواتين
من (—) .

$$123 - \text{« ويل ام سعد سعدا »}$$

$$(\text{—} / \text{—} / \text{—} / \text{—} / \text{—} / \text{—})$$

$$1 \quad 1 \quad 1 \quad 2 \quad 1 \quad 1$$

ويقترح أن يعتبر رجزاً ثنائياً ، وحدته الأخيرة (— — —) .
وهذا طبيعي لأنها يمكن أن تحمل نموذج النبر (— — —) الموجود
على وحدة الرجز الأخيرة .

٧٢-١٢ الخفيف :

هذا أيضاً بحر أعيد تركيبه في البحث الحالي ، وسيعتبر صحيح النسبة
ما تشكل من :

$$(\text{—} / \text{—} / \text{—} / \text{—} / \text{—} / \text{—})$$

$$\text{—} / \text{—} / \text{—} / \text{—} / \text{—} / \text{—}$$

(KNS) (١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٦)

أما البيت :

١٢٧ - « وأقل^{٢٤} ما يظهر من هواكا ونحن نستكثر حين يبدو »

فإن نسبته إلى الخفيف مثل أعلى على القسر الخليلي، ويقترح أن يوصف

كما يلي :

(/ ٥ - / ٥ - - / ٥ - - - / ٥ - / ٥ - - / ٥ - / ٥ -)

١ ٢ ٣ ١ ٢ ١ ١

(٥ - / ٥ - - / ٥ - - - / ٥ - / ٥ - - / ٥ - - /

١ ٢ ٣ ١ ٢ ٢

وينسب إلى التشكل :

/ $\hat{S} \hat{S} \hat{L}^{\times}$ / $\hat{S} \hat{S} \hat{L}^{\times}$ / $\hat{L} \hat{S}^{\times}$ /

الذي سُمِّي سابقاً المنقلب (فقرة ٧٢ - ١٠) .

١٢٨ - « إن قومي جحاجة كرام متقادم مجدهم أخيار »

وهنا أيضاً يتمثل القسر عنيماً مضراً في عمل الخليل، ويقترح أن يوصف

البيت كما يلي :

(/ ٥ - / ٥ - - / ٥ - - - / ٥ - - / ٥ - / ٥ - - / ٥ -)

١ ٢ (٣) ٢ ١ ٢ ١

٢ ١

(٥ - / ٥ - / ٥ - / ٥ - - / ٥ - / ٥ - - / ٥ - - - /

(٣)

١ ١ ١ ٢ ١ ٢ ٢ ١

/ $\hat{S} \hat{L}^{\times}$ / $\hat{S} \hat{L}^{\times}$ / $\hat{S} \hat{L}^{\overline{M}}$ / $L S$ // $\hat{S} \hat{L}^{\overline{M}}$ / $\hat{L} \hat{S}^{\times}$ / $\hat{L} \hat{S}^{\times}$ / $\hat{S} \hat{S}^{\times}$ /

وهو ذو تنوع مدهش ويكاد انتظامه أن ينعدم تماماً بالمعنى التقليدي ،
وتبلغ الحرية في تبادل (SL) مع (LS) فيه ذروة رفيعة .

ويظهر بيت كهذا الخطأ المطلق للنظرة التقليدية لإيقاع الشعر العربي
واتحاد هوية الشطرين ومحدودية التنوع الداخلي في البيت . ومن الشيق أن
التحليل الجديد للبيت يظهر ملامح من تبادل حدوث (LS) في سياق
(SL) تبرز بحدة في الشعر الانكليزي وتبرز أيضاً ، كما أظهرت الدراسة ،
في الشعر العربي الحديث .

ويمكن تسمية التشكل الجديد المتفاوت ، لتفاوت الانتظام في تناوب
(SL) و (LS) فيه . أما البيتان التاليان فإنهما ينتسبان الى بحر جديد
ينفصل عن الخفيف ويتألف مع توازن ممتع لـ (SSSL) بين نواتين
من (SL) .

$$/ \hat{S} \hat{L} / \hat{\hat{S}} \hat{S} \hat{S} \hat{L} / \hat{S} \hat{L} /$$

والبيتان هما :

١٢٩ — « إن قدرنا يوماً على عامر نمتثل منه أو ندعه لكم »

١٣٠ — « ربّ خرق من دونها قذف ما به غير الجن من أحد »

ويسمى التشكل الجديد المتناسق الثلاثي إشارة الى توازنه وورود وحدته
الثانية محتوية ثلاث نوى من (— هـ) .

تبقى الأبيات المجزوءة ، ويقترح أن تفصل عن الخفيف كذلك ويكون
تشكل البيت منها :

$$/ SL / SS / SL /$$

وهذا انتظام شيق آخر يمكن أن يسمى الرقيق ، وينتسب اليه البيت :

١٣١ — « ليت شعري ماذا ترى أم عمرو في أمرنا »

أما البيت التالي :

١٣٢ - « اسلمي أم خالد رب ساع لقاعد »

فإنه يعكس تركيب البيت السابق تقريباً ، وله النسق :

$$\begin{matrix} \times \\ \text{S} \end{matrix} \text{L} / \begin{matrix} \times \\ \text{S} \end{matrix} \text{L} / \begin{matrix} \times \\ \text{L} \end{matrix} // \begin{matrix} \times \\ \text{S} \end{matrix} \text{L} / \begin{matrix} \times \\ \text{S} \end{matrix} \text{L} / \begin{matrix} \times \\ \text{L} \end{matrix} /$$

ويمكن أن يسمى المتعادل :

لكن هذين البيتين يمكن أن يوصفا بطريقة أخرى بقبول وجود الوحدة (فاعلاتن) ، وعلى هذا الأساس يكون لهما الانتظام :

$$/ \begin{matrix} \times \\ \text{S} \end{matrix} \text{L} \hat{\text{S}} / \begin{matrix} \times \\ \text{S} \end{matrix} \hat{\text{S}} \text{L} /$$

ويسمى التشكل الجديد لقبول الوحدة (فاعلاتن) فيه .

كما يمكن أن يوصفا بطريقة أقرب الى الطريقة المتبعة في وصف أبيات الحفيف :

$$/ \begin{matrix} \times \\ \text{S} \end{matrix} \hat{\text{L}} / \begin{matrix} \times \\ \text{S} \end{matrix} \hat{\text{S}} \text{S} \begin{matrix} \times \\ \text{S} \end{matrix} \hat{\text{L}} /$$

ويسمى التشكل : المتماثل الثنائي .

لكن ميزة الوصف بالطريقة (SL / SS / SL) سرعان ما تبرز إذ يناقش البيت الأخير من أبيات الحفيف :

١٣٣ - « كل خطب إن لم تكونوا غضبتم يسير » .

نسبة هذا البيت الى الحفيف ذروة أخرى للقسر ، ويقترح أن يوصف كما يلي :

$$(\rightarrow / \text{ه} - - - / \text{ه} - / \text{ه} - - - / \text{ه} - / \text{ه} - - - / \text{ه} - / \text{ه} - - - / \text{ه} - / \text{ه} - - - / \text{ه} -)$$

أي :

$$/ \hat{S} \hat{L} / \hat{S} \hat{S} / \hat{S} \hat{L} // \hat{S} \hat{L} / \hat{S} \hat{L} | \hat{S} /$$

فيكون انتظامه شبه تام وتطغى فيه (SL) كما طغت (SL / SS / SL)
بتنويج شيق في الوحدة الأخيرة حيث تبرز (SL | S) .

٧٢-١٣ المضارع :

أبيات المضارع معقدة لأنه ليس هناك واحد منها يخضع لتحليل التحليل
بدقة كاملة . أي أنه ليس هناك بيت واحد يحقق النموذج النظري . لذلك
يقترح أن يعاد وصف الأبيات كلها وتقسم الى مجموعات :

أ - (١٣٤ ، ١٣٥) ، يتسبان الى تشكل له النسق :

$$/ \hat{L} \hat{S} / \hat{L} \hat{L} \hat{S} // (م)$$

والبيتان هما :

« وإن تدن منه شبرا يقربك منه باعا »

« دعاني الى سعاد دواعي هوى سعاد »

ويسمى المضارع :

ب - (١٣٦) ، يتسب الى تشكل له النسق :

$$/ \hat{L} \hat{L} / \hat{S} \hat{L} | \hat{S} // (م)$$

ويسمى المزدوج : لتألف شطره من وحدتين مختلفتين اختلافاً مطلقاً .

والبيت هو : « وقد رأيت الرجال فما أرى مثل زيد »

ج - (١٣٧) « قلنا لهم وقالوا كل له مقال »

ويعتبر تشكلاً من مجموعة الرجز إلا أنه يختلف في أنه ثنائي :

$$/ \hat{S} \hat{S} \hat{L} / \quad / \hat{L} \hat{S} /$$

ويمكن أن يسمى المنقلب الثنائي .

٧٢ - ١٤ المقتضب :

والمقتضب كالمضارع ، ليس بين أبياته ما يحقق نموذج التحليل النظري
ويقترح أن يوصف بيتاه كما يلي :

١٣٨ - « هل عليّ وبحكما إن لهوتُ من حرج »

(/ ه - - - / ه - - // ه - - / ه -)

(/ ه - - - / ه - - // ه - - / ه -)

أي :

$$/ \hat{S} \hat{L} / \quad / \hat{L} \hat{M} // \quad (م)$$

ويسمى المقتضب .

١٣٩ - « أعرضت فلاح لها عارضان كالبرد »

(/ ه - - - / ه - - // ه - - / ه -)

(/ ه - - - / ه - - // ه - - / ه -)

وهو من التشكل نفسه ، ويسمى أيضاً المقتضب .

ويمكن أن يعتبر المقتضب مؤلفاً من :

(/ ه - - - // ه - - // ه - - ه -)

لحفته ورشاقة تموجاته ، وبذلك يقال إن الشعر العربي يحوي أحياناً وحدات من الشكل (عـلـن) في حشو البيت وليس في نهايته فقط (كما في المتقارب) إلا أن ذلك يتحقق في سياق تكون الرشاقة الحركية طابعه الأساسي وتكون وحداته الأخرى قصيرة مثل : (هـ — هـ — هـ) أو (هـ — — — هـ) .

٧٢ — ١٥ المجثث :

(KNS) (١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٣) ٢٥

أما البيت :

١٤٢ — « أولئك خير قومي إذ ذكر الخيار »

فإن نسبته الى المجثث قسرية ويقترح أن يعتبر مؤلفاً من :

$$/ \overset{\times}{S} \overset{\times}{S} \overset{\circ}{L} / \overset{\times}{S} \overset{\times}{L} \overset{\circ}{S} // \overset{\times}{S} \overset{\times}{S} \overset{\circ}{L} / \overset{\times}{L} \overset{\circ}{S} /$$

وأن يفصل عن المجثث ، ويعتبر تشكلاً مستقلاً يمكن أن يسمى المتحاوب الأحادي ، لتجاوب (SSL) وحدها فيه دون الوحدة الأخرى.

٧٢ — ١٦ المتقارب :

(KNS) (١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٥٣) .

وتكون الأبيات (١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٢ ، ١٥٣) صوراً

إيقاعية متعددة للتشكل — الأساسي :

$$/ \hat{L} \hat{S} / \hat{L} \hat{S} / \hat{L} \hat{S} / \hat{L} \hat{S} / (م)$$

أما البيت (١٥٦) فهو متقارب سداسي .

وأما البيتان :

١٥٤ - « خليلي عوجا على رسم دار خلعت من سليمى ومن مية »

١٥٥ - « صفية قومي ولا تعجزي وبكي النساء على حمزه »^{٢٦}

فهما صورتان نادرتان للتشكل الأساسي .

ويبقى البيت الأخير :

١٥٧ - « وروحك في النادي وتعلم ما في غد »

وهو صورة أشد ندرة للتشكل - الأساس، لها النسق :

$$/ \hat{L} \hat{S} / \hat{L} \hat{S} / \hat{S} // \hat{L} \hat{S} / \hat{L} \hat{S} / \hat{L}$$

فورود (S) في نهاية الشطر الأول وحدة قائمة بذاتها أبعد عن روح التشكل من ورود (S) في نهاية الشطر الثاني، لكن كلا الصورتين نادرة .

٧٣ - يرتكز التحليل الجديد لأمثلة التحليل ، وإعادة نسبتها ، الى مفهوم نظري يشكل المنطلق الأساسي لهذا البحث كله : هو أن تشكلاً إيقاعياً ما يتحدد بطبيعة المركبات التي تكونه بما هو واقع شعري قائم أمامنا ، وأن ربط هذا الواقع الشعري بمثال نظري مطلق فعلٌ قسر لا يبرر . فالخلاف بين المنهج المتبع هنا وبين عمل التحليل ليس عرضياً بمس نتائج معينة فقط، بل جذري ينبع من طبيعة المفاهيم الفكرية ذاتها . ومن الطبيعي أن يقوم تحليل من هذا النوع على مفهوم نظري فكري

* إمكانية وقوع نبر هنا تبرز على سبيل الاقتراح ولا شيء يفرضها .

محدد . وينطبق ذلك ، حتماً ، على عمل التحليل نفسه . هذا العمل ليس عشوائياً ، اعتباطياً ، عفويّاً ، بل إنه تعبير عن موقف فكري واضح . وإذا استطعنا أن نكتشف هذا الموقف الفكري ، ألقينا ضوءاً كاشفاً على معطيات عمل التحليل ، وقدرنا على فهمه فهماً أعمق ، وبالتالي ، على رفضه جزئياً أو إطلاقاً ، أو تقبله ، بموضوعية ودقة علمية . لنسأل إذن : ما هو المفهوم النظري الذي يركز اليه تحليل التحليل لأبياته ونسبته إياها إلى محور معينة ؟

يعين على اكتناه هذا المفهوم ما نعرفه عن تعلق التحليل بالمثل النظري ، أولاً ، وتحليل الطريقة التي طبّقها التحليل في نسبة أبياته ، ثانياً . فالتحليل يتصور مثلاً مطلقاً لبحر من البحور تحقّقه المعطيات الشعرية كلية أو بصورة جزئية . وهو يصرّ دائماً على إعادة كل بيت يناقشه إلى صورة المثل المطلق ، بقياس مكوّناتها الوتد - سببية ، ثم الإشارة إلى ما ينقصه البيت أو يزيده عن هذه الصورة . ويبدو طبيعياً أن نتوقع كون نسبة التحليل لأبياته تعبيراً بيّناً عن هذا المفهوم . وفي الواقع أن هذا يحدث ، لكنه لا يشكل الأساس الوحيد لنسبة هذه الأبيات . بل إن هناك أساساً آخر يكشفه تحليل أمثلة التحليل ذاتها . وهذه الأمثلة ليست من طبيعة واحدة : أي أنها ليست جميعاً معطيات شعرية تنقص أو تزيد أجزاء معينة عن صورة واضحة لبحر سهل التحديد . ومن هذه الأمثلة ما يحقق هذا الشرط (كل ما أعيدت نسبته في فقرة ٧٢ ، دون ما سمي KNS) ومنها ما هو أكثر تعقيداً . النوع الأول يمثل النسبة الغالبة ، ويمكن وصفه بأنه ذو تركيب حركي يمكن تقسيمه إلى مكونات وتد - سببية ، يظهر حين تقاس ببحور خيلية أنها تخالف التركيب الوتد - سببي لهذه البحور مخالفة مهمة ، إلا أن بالإمكان نسبتها إلى بحر دون آخر . بإيراد المكونات الحركية للبحر ثم وضع المكونات الحركية للبيت الشعري تحتها ، ثم الإشارة إلى ما ينقصه البيت عن البحر وشرح

طريقة تشكل البيت وتسمية الوحدات الناقصة زحافات مشروعة للوحدات
المثالية . ويمثل هذا النوع بجلاء البيت رقم (٤) فقرة (٧٢-٢) .

: أما النوع الثاني فإن تعقيده ينبع من حقيقة أن مكوناته الحركية تنقسم
مباشرة الى مركبات وتد - سببية يمكن أن تنتسب الى بحرين فوراً دون
أن يكون هناك ما يرجح شرعية نسبتها الى بحر دون آخر . ويسمى
هذا النوع « متذبذباً » . في هذه الحالة يكون البيت ناقصاً عنصراً أو
عناصر عن التركيب الوتد - سببي لكلا البحرين ، وتكون الصورة الناتجة
في البيت صورة معروفة من صور كليهما .

بمقارنة عمل التحليل على هذين النوعين ، يظهر بوضوح أن نسبة النوع
الأول الى بحر ما لا تثير مشكلات معقدة ، وإن كانت مفتعلة . أما نسبته
لبيت من النوع الثاني فإنها تطرح سؤالاً جذري الأهمية على الباحث :
إذا كان التحليل قد اعتمد في نسبة النوع الأول على تقريب المكونات
الوتد - سببية له الى البحر المسمى ، فعلى أي أساس اعتمد في نسبة أبيات
النوع الثاني ؟ وإذا كان سوغ نسبته للنوع الأول بأن قسم التتابعات
الحركية الى مكونات وتد - سببية تتحد بمكونات البحر المسمى ، فهل
يمكن أن يكون اكتفى بذلك في نسبة النوع المتذبذب ؟

أهمية السؤال تنبع من كون تقسيم التتابعات الحركية للنوع الأول الى
مكونات وتد - سببية معينة تقسماً مفروضاً ، بمعنى انه ليس هناك طريقة
أخرى لتقسيمها بشكل يجعلها صالحة للانتساب الى بحر من بحور التحليل .
أما في حالة النوع المتذبذب ، فإن هناك طريقتين للتقسيم تؤدي كل منهما
الى نسبة البيت الى بحر من البحور المعروفة .

ثمة احتمالان في الإجابة على هذا السؤال :

١ - أن التحليل أدرك إمكان نسبة بيت من النوع المتذبذب الى بحرين
تبعاً للطريقة المتبعة في التقسيم الى مكونات وتد - سببية ، وأنه قرر

الا يسمح بحدوث اللبس والاختلاط، فأعلن بقسر وعشوائية اختياره لأحد الوجهين ، ثم نفى الآخر تماماً حتى دون ذكر له ، ودون الإشارة الى الامكانيتين المشروعتين .

٢ - أن يكون الخليل لجأ ، في حالة هذا النوع ، حين تساوى لديه الأمران ، إلى مقياس آخر ، أو عامل آخر استطاع عن طريقه أن يكتشف - ويقرر - أن البيت المتذبذب من حيث تركيبه الوتد - سبي يتسبب في الواقع الى البحر (A) وليس الى البحر (B) .

تبني الاحتمال الأول يتسرع في اتهام الخليل ، ولا يستطيع هذا الكاتب أن يتقبله لأسباب ذكرت في فقرة (١٤ - ٤ - ١) . ولذلك يُنفى هذا الاحتمال ، ويُقترح أن الاحتمال الثاني هو ما يوضح سلوك الخليل الفكري الغامض ، وهو ما يعين على اكتشاف أسس عمله . يفترض هذا الاقتراح أن خصيصة داخلية في تركيب البيت الشعري أتاحت للخليل تحديد بحره ونسبته إليه . وهذه الخصيصة ، كما أشارت الدراسة فيما سبق ، لا بد أن تكون مرتبطة بفاعلية موسيقية توفر للبيت طبيعة معينة ، ويمكن في هذه المرحلة من البحث ، بعد كل ما تقدم ، أن تحدد هذه الفاعلية بأنها فاعلية النبر المجرد الذي وُصف في فقرة (٤٨ - ٤) . ولا يعني ما يقال أن الخليل امتلك إدراكاً فكرياً ذهنياً لهذه الفاعلية، ومميزاً أبعادها وطريقة تأثيرها . بل يعني أن الخليل أدرك وجود عنصر إضافي في البيت، يعلو على التركيب الوتد - سبي ويتخلله ويتجاوزه في الوقت نفسه .

٧٣ - ١ في فقرة سابقة (١٤ - ٤) نوقش مثل " يوضح طريقة تأثير فاعلية النبر على نسبة البيت الى بحر معين ، هو المثل « يا صاحبي رحلي أقلأ علي » . ويمكن الآن أن يشار إلى أمثلة أخرى، دون تحليلها بتقصٍ ، هي الأبيات (٣٣ ، ١١٥ ، ١١٦ ، ١٢٧) . في كل من هذه الأمثلة ، يقصي الخليل احتمالاً لنسبة البيت إلى بحر معروف ،

وينسبته الى بحر آخر معروف، مع أن كلا الاحتمالين مشروع ، إذا اتخذ التركيب الوند - سبي وحده أساساً لنسبة البيت . في البيت (٣٣) أقصى التحليل الاحتمال الرجز ، ونسب البيت الى الوافر . وفي (١١٦) أقصى الاحتمال الرجز ونسبته الى السريع [كما أقصى كذلك الاحتمال الوافر الذي نسب اليه البيت (٣٣) الذي يتحد تركيبه بتركيب (١١٦)] . وفعل الأمر نفسه في حالة (١١٥) . أما في (١٢٧) فقد أقصى الاحتمال الرجز والاحتمال الوافر ونسب البيت الى الخفيف ، مع أن له تركيب (٣٣) و (١١٥) ، (١١٦) نفسه .

٧٣-٢ إذ يتبنى افتراض اتخاذ التحليل النبر المجرد أساساً لعمله على الأبيات المتذبذبة ، يصبح شيقاً أن يُسأل : هل هناك ما ينفي احتمال كونه اعتمد على الفاعلية نفسها في نسبة أبيات النوع الأول ؟

في رأي هذا الكاتب أن الجواب بالنفي : ليس ثمة ما ينفي الاحتمال المذكور . وإن كان إثبات الأمر يتطلب تحليلاً جديداً للأبيات كلها . ولن يفعل هذا هنا ، بل يكتفى بتحليل مثلين يقدمان نموذجاً للطريقة التي ينبغي أن تستخدم في التحقق من الفرضية .

البيت رقم (٤) « هاجك ربع دارس باللوى لأسماء عفى المزن والقطر »

يمكن أن ينسب الشطر الأول إلى السريع . من حيث تركيبه الحركي . لكن الشطر الثاني لا يمكن أن ينسب إلى ذات البحر على هذا الأساس . أما إذا اتخذ النبر المجرد أساساً للنسبة ، فيمكن أن ينسب الشطران إلى بحر واحد هو الطويل ، بتصور نموذج للنبر المجرد على الشطرين له خصائص نبر الطويل ، دون أن يتحد بهذا النبر اتحاداً مطلقاً . ويمكن ، عندها ، تصور أجزاء معينة فقدت من الشطرين ، كأن يكون لها لسو توفرت فيها هذه الأجزاء ، التركيب الوند - سبي ذاته الذي يمتلكه

الطويل . فيما يلي نمجية لما يقال هنا ، في رموز تجسد الشكل الفعلي للبيت ،
ورموز أخرى (ضمن صندوق) تجسّد الأصل المتصوّر :

$$\begin{array}{c}
 (\overset{\times}{\underset{\circ}{\text{ه}}} \text{---} \overset{\circ}{\text{ه}} \text{---} \overset{\times}{\underset{\circ}{\text{ه}}} \text{---} \text{ه} \text{---} \overset{\times}{\underset{\circ}{\text{ه}}} \text{---} \overset{\circ}{\text{ه}} \text{---} \text{---} \overset{\circ}{\text{ه}} \text{---} \overset{\times}{\underset{\circ}{\text{ه}}}) \\
 \begin{array}{cc}
 \begin{array}{c} \text{---} \overset{\circ}{\text{ه}} \text{---} \end{array} & \begin{array}{c} \text{---} \overset{\times}{\underset{\circ}{\text{ه}}} \text{---} \end{array}
 \end{array} \\
 \begin{array}{c} \overset{\times}{\underset{\circ}{\text{ه}}} \text{---} \end{array} \left\{ \begin{array}{c} \text{---} \overset{\circ}{\text{ه}} \text{---} \overset{\times}{\underset{\circ}{\text{ه}}} \text{---} \text{ه} \text{---} \overset{\times}{\underset{\circ}{\text{ه}}} \text{---} \overset{\circ}{\text{ه}} \text{---} \text{---} \overset{\circ}{\text{ه}} \text{---} \overset{\times}{\underset{\circ}{\text{ه}}} \text{---} \end{array} \right. \\
 \begin{array}{c} \text{---} \overset{\circ}{\text{ه}} \text{---} \overset{\times}{\underset{\circ}{\text{ه}}} \text{---} \end{array}
 \end{array}$$

البيت (١٢١) « في بلدٍ معروفة سمته قطعه عابر على جمل »

من حيث التابع الحركي ، يمكن أن ينسب الشطر الأول الى الرجز .
لكن الشطر الثاني لا يمكن أن ينسب الى هذا البحر . أما على أساس
النبر المجرد ، فيمكن للشطرين أن ينسبا الى المنسرح بالطريقة التالية :

$$\begin{array}{c}
 (\text{---} \overset{\circ}{\text{ه}} \text{---} \overset{\times}{\underset{\circ}{\text{ه}}} \text{---} / \text{---} \overset{\circ}{\text{ه}} \text{---} \overset{\times}{\underset{\circ}{\text{ه}}} \text{---} \overset{\circ}{\text{ه}} \text{---} / \text{---} \overset{\circ}{\text{ه}} \text{---} \overset{\times}{\underset{\circ}{\text{ه}}} \text{---} \text{ه} \text{---}) \\
 \begin{array}{c} \text{---} \overset{\times}{\underset{\circ}{\text{ه}}} \text{---} \end{array}
 \end{array}$$

$$(\text{---} \overset{\circ}{\text{ه}} \text{---} \overset{\times}{\underset{\circ}{\text{ه}}} / \text{---} \overset{\circ}{\text{ه}} \text{---} \overset{\times}{\underset{\circ}{\text{ه}}} \text{---} \overset{\circ}{\text{ه}} \text{---} / \text{---} \overset{\circ}{\text{ه}} \text{---} \overset{\times}{\underset{\circ}{\text{ه}}} \text{---} \text{ه} \text{---})$$

مع أن ثمة درجة من الافتعال واضحة في توفير النبر على الوحدة الثانية
من الشطر الأول بالطريقة المذكورة . [لا يستبعد هنا أن يكون التحليل
نصور تركيب الوحدة الثانية كما يلي :

$$(\text{---} \overset{\circ}{\text{ه}} \text{---} \text{ه} \text{---} \overset{\times}{\underset{\circ}{\text{ه}}} \text{---}) \text{ وفي هذه الحالة تكون الوحدة الثالثة } (\text{---} \overset{\times}{\underset{\circ}{\text{ه}}} \text{---}) .$$

وفي كلتا الحالين يظل التركيب الحركي وحده قاصراً عن تفسير نسبة التحليل للبيت الى المنسرح ، ويصبح احتمال الاعتماد على النبر المجرد أشد قوة .

٧٤ - مجلو التحليل السابق كثافة البنية الإيقاعية للشعر العربي ، وغناها المدهش . ومجلو كذلك البعد الجذري للفاعلية الشعرية : بُعد الحرية . يبرز الشاعر العربي هنا سيد كلماته وألوانه وريشته وآلة نغمه ، لا يرتبط بالإيقاعات التقليدية المستقرة - إن كانت قد وجدت - ويلتم في قوقعتها ، بل يغامر وراء إيقاعات جديدة طرية هشة ، أو هو بالأحرى يستسلم لإيقاع القصيدة - التجربة دون مقاومة أو محاولة لتأطيره ضمن أطر مسبقة التصور . والشاعر ، كما يتجلى هنا ، نقيض الرتابة ، نقيض الانتظام المطلق . فتشكلاته الإيقاعية تمتد وتنكمش ، تترامى وتراجع ، مازجة الوحدات في أنساق صفتها العميقة ليس كونها تكراراً في المكان لنغم بادئ منتهي التكون ، بل كونها انطلاقاً في مسافة التنوع . الشاعر ، بهذا ، نقيض التحليل : الشاعر يتفرع وينمو ويكتنه ويوسع الأبعاد ، والتحليل يسوي ، يسطح ، يحصر ، ويجبر على التقولب .

٧٤ - ١ قد يقال : إن التحليل الجديد يزيد تعقيد البنية الإيقاعية ، يزيد عدد البحور وأنماط تركيبها ، ويستحيل ، لذلك ، تذكره والإحاطة به . وهذا فعل أكيد للتحليل الجديد ، لكنه فعل يمرئي الواقع الشعري ، فكيف نهرب منه ؟ لا ينبغي أن نستسلم للسهولة لمجرد أنها سهولة ، أن نقبل ما هو أقل اتساعاً وتنوعاً وغنى ، لأننا نستطيع تعلمه . ولعل هذا الدافع - البحث عن السهولة لغرض تعليمي - هو الذي أعطى تاريخنا الشعري - واللغوي ؟ - أبعاده وخصائصه . لعل التحليل أن يكون فهم بُعد الحرية والغنى في الإيقاع لكنه ، رغبة في التسهيل ، سطّح الأنساق وقسرها على الانضمام والتجمع في أنماط قليلة العدد . وفيما أنتج فعله من عواقب سيئة تحذير للباحث المعاصر ، وللثقافة العربية ضد الاستسلام

للسهولة . الشعر العربي ذو بنية إيقاعية مثيرة الغنى - قبل مرحلة التحجر -
مثيرة التأكيد على الحرية ، فكيف ننكر صورة هذه البنية ونحاول ، بحذقة
وافتهال ، صياغة بنية جديدة أبعادها أسهل إدراكاً وتمنح نفسها ببساطة
أعمق للتأطير والتحديد والفهم ؟ لقد حدث هذا في تاريخنا الفكري ، وفي
تاريخ الموقف الفكر - شعوري إزاء العالم ، وعُزل كل ما هو غير قابل
للتأطير والتحديد والفهم السريع وألقي خارج التراث . وليس صدفة أن
تأتي المحاولة الحاضرة لكشف غنى البنية الإيقاعية للشعر وإدخال ما وضع
خارج الأنماط «الأساسية» داخل البنية المتقبلة للتراث ، معاصرة لمحاولات
تجري على صعيد تاريخ الفكر وتاريخ المواقف الفكر - شعورية . الثقافة
بنية معقدة متشابكة ، توجد متفتحة متوترة في الزمان والمكان تكشف
أبعادها للعين المكنتهة ، للروية والرؤية . والثقافة هي ما هي ، ولا يمكن
أبداً أن تكون ما ليست هي ، أن تصاغ وتدفع ضمن قنوات مشكّلة
متوالية تفرز منها ما لا يعجن ويتقوّل إلى خارج مهمل ، لأي دافع
كان . ولئن حلّت الفادحة ونجحت عملية الترميم إلى أجل ، إن حركة
التاريخ ذاتها كفيّلة بأن تقوم بعملية إعادة للكشف جذرية تجلو البنية
الجوهرية من جديد بغناها وانفتاحها ومكوناتها الجدلية الفاعلة . وبنية
الإيقاع في الشعر العربي خضعت لعملية قولبة طويلة ، لكن حيوياتها تتجلى
الآن ؛ بانطلاقها وبهاجس الانفلات والألق الفردي فيها . فلماذا لا نتقبلها
كما هي ؟

٧٤-٢ والتحليل المتقدم هنا يجلو حقيقة أخرى : ضحالة الادعاء
الذي يسمعه المرء كثيراً بأن إيقاع الشعر العربي واحد البعد ، رتيب .
خصوصاً حين لا يحدد هذا الادعاء بإطار تاريخي ومكاني معين . ادعاء
كهذا ينبع من سطحية المعرفة ، من جهة ، ومن تسطيح التحليل للتضاريس
الإيقاعية في الشعر ، من جهة أخرى . حين يعلن فايل أن الإيقاع العربي
رتيب وحيد البعد ، فإنه يُشعر ، أولاً ، بأنه يتحرك ضمن إطار ما فعله

الخليل فقط ، وضمن إطار النموذج النظري في عمل الخليل بالذات ، ويشعر ، ثانياً ، بأن معرفته بالروح الفاعلة في الإيقاع العربي ، وقدرته على تحسس الأبعاد النغمية الشفيفة ، الثقيلة ، الرهيفة ، البطيئة ، المتسارعة ، المتعالية ، ذات اللطافة وذات القوة الآسرة ، معرفة ضئيلة وقدرة باهتة كقبس شمعة تحاول إضاءة الصحراء .

حين نتصور الشعر العربي محدد الأبعاد ، قارس الانتظام ، جامداً على صورة واحدة لكل تشكل إيقاعي ، ونراه من خلال سطح عمل الخليل - كما تفعل نازك الملائكة - فنحن لا نجلو حقيقة هذا الشعر ، بل نجلو حقيقة قصورنا وكسلنا المتجذر : هل عادت الملائكة أولاً الى أمثلة الخليل تكتنه ما تكشف من أبعاد قبل أن تحكم بترق أن عروض الخليل هو العروض الوحيد لشعرنا ؟ وهل عادت الى روح التراث قبل أن تقرر بثقة العالم أن القصيدة من الكامل ، مثلاً ، لا يمكن أن يقع فيها بيت يقوم على تشكيلة غير التشكيلة السائدة في بقية القصيدة ٢٧ ؟

وما يقال هنا يصدق على « مقولات » أخرى حول التراث : التراث المسكين المظمور ، الذي ترى الأعين سطحه ، فتمسك به وتنسجه قوقعة ، ويظل جذر التراث الحي النابض ، جسده المتدفق روعة ، مظموراً غائباً عن الأعين التي لا تنفذ خلال التكدسات لتكتشف الكثافة والجموح والتفلّت .

٧٥ - عبقرية الخليل ، في نفاذها الى اكتشاف التصور الأصيل لوجود الأنساق والانتظام ، كانت ضوءاً من الريادة والخلق . لكن عقل الخليل ، محثه عن الانتظام المطلق ، عن التناسق المثالي ، عن صورة النمط في مضي يشدّب ، ويقسر ، ويُقَلِّم ، ويبتسر ، فخلق أناقة الهندسة ، واكتمال الدائرة بعودة نقطة انتهائها الى نقطة ابتدائها ، لكنه أضاع ، في فعله هذا ، « أرايسك » التشابك والكثافة والانعناق من

خطّ إلى خطّ ، ومن نسق إلى نسق ، ومن لون إلى لون ، في انحلال دائم للحركة في سواها ، ولّون في جاره اللون ، بليوننة ورهافة وسلاسة.

الخليل المكتشف المبدع هو ذاته الخليل القاسر للإبداع . النقيض ينبع من نقيضه، وينحلّ فيه . أو ليس معقولاً أن تكون هذه حركة الإبداع الأصلية الجوهرية التي يصعب أن ينفصل عنها مبدع ؟ سؤال يتعلق بالماوراء ، لكن التاريخ يكاد يشي بجوابه .

٧٦ - التراث ، إذن ، يوجد منفصلاً ، مستقلاً عن المفاهيم التي تشكلت عنه لدى الدارسين في عصور معينة ثم طغت على ثقافة العصور المتأخرة . التراث بتياراته ، وتشكلاته ، وتعدد أبعاده ، يتفجر حيوية وخصباً وتعدد ألوان . أما في الصورة التي ورثناه بها ، فهو ذو بعد واحد : إطار تعبئه سوائل قد تتغير أحياناً لكنه ، هو ذاته ، يبقى الإطار الجامد المستقر . من هذه الحقيقة - المحور ينبغي أن نبدأ : أن نعود إلى الجذور نكتشف الوجود الحي المتنفّض الأصيل ، ونصرّ على أن المفاهيم الموروثة عنه هي تفسيرات شخصية ، أو مرحلية ، بمعنى أنها تجسّد معطيات ثقافية ذات أبعاد زمكانية خاصة بها ، أو شخصية - مرحلية معاً . وحققنا في أن نقدم تفسيرنا نحن للتراث حتى ينبع من بساطة وجودنا ذاته : أن نوجد هو ، بعفوية مطلقة ، أن يحق لنا تكوين التراث على صورة نختارها نحن ونضيئها ونبررها .

٧٦ - ١ مثل بسيط قد يغني : القصيدة العربية ، في المفهوم التقليدي ، ذات بنية جامدة رتيبة : بيت له وزن معين يتلوه بيت له الوزن نفسه فبيت يطابقه وهكذا . لكن هذه ليست أكثر من صورة للتراث في عقل معين تحدده شروط ثقافية - مكانية . والقصيدة العربية نفسها شيء منفصل عن هذه الصورة ، شيء يمكن أن نكتشفه من جديد . لنأخذ المقطوعة البسيطة التي يوردها ابن عبد ربه مثلاً على الكامل ، الضرب المقطوع

الممنوع إلا من سلامة الثاني وإضماره^{٢٨} :

(A) « يادهر مالي أصفى وأنت غير مواتٍ
جرّعتني غصصاً بها كدّرت صفو حياتي »

هذا هو الفعل الشعري المتكوّن أماناً . فما هي طبيعته الإيقاعية ؟
من الواضح لأيّ حسّ مكثته أن التركيب الإيقاعي والوزني للبيت
الأول يختلف عن تركيب البيت الثاني (والآيات التالية) . البيت الأول
يتركب من :

(A₁) (/ ه — / ه — — — / ه — — / ه — / ه —)
(ه — — — / ه — — — / ه — — / ه — —)

والبيت الثاني من :

(A₂) (/ ه — — / ه — — — / ه — — / ه — / ه —)
(/ ه — / ه — — — / ه — — / ه — / ه —)

أي أن (A₁) ذو طبيعة إيقاعية متميزة ، تتوالى في وحدته الثانية
النواتان (ه — — —) (ه —) ، ولهما نموذج نبر خاص . أما (A₂)
فإن في وحدته الثانية النواتين (ه — — —) (ه — —) . وعلاقة (ه — — —)
بـ (ه —) تختلف عن علاقتها بـ (ه — —) ، وكل علاقة تمثل إيقاعاً
طبيعياً له حركته الذاتية .

هذه هي الصورة الحقيقية للمقطوعة التراث . ولنسمها (X) . لكن
تفسير الدارسين لها يقدمها في صورة أخرى . فهو يعيد (A₁) الى (A₂)
معتبراً إياهما الشيء نفسه . وما هما بالشيء نفسه . ونتيجة لذلك يقول
التفسير التقليدي : إن المقطوعة تقوم على نسق إيقاعي له صورة واحدة
تتكرر في كل بيت . ولنسم هذه الصورة (Y) .

لدينا إذن قضيتان: الصورة (X) الحقيقية : التراث في وجوده الفعلي .
والصورة (Y) الوهمية : التراث في وجوده المكتسب في عقل معين،
الناتج عن طريقة في الفهم والوصف والتصور ذات خصائص معينة .

وحين نحاول وصف البنية الإيقاعية للقصيدة العربية، متمثلة في المقطوعة (A)،
فإن علينا أن نهمل (Y) تماماً - إلا من حيث دلالتها التاريخية - ونركز
على (X) . وإذا نفعل ذلك بمنحنا التركيز قدرة على القول: إن القصيدة
العربية ، كما تتجسد في (A) ، ليست تكراراً موضعياً لصورة إيقاعية
أولية ، وإنما هي مزج لتشكلات إيقاعية ، وخروج من نغم إلى نغم ،
ومن حركة إلى حركة . ومن الشيق ، في تأييد شرعية هذا التصور ،
أن البيت (A1) والشطر الثاني من (A2) هما التركيب الوزني الذي
يمتلكه بحر آخر من بحور الخليل هو المجتث .

٧٦-٢ بهذه البساطة والطلاوة نُعيد للتراث صورته المليئة بالتنوع،
ونعيد بناءه في الذات والثقافة المعاصرتين ، وتصبح قدرتنا على التواشج
معه أعمق وأرهف .

المثل المقدم بسيط ساذج ، مفتعل بعض الشيء ، شعرياً ، لأن
غرض صاحبه كان التمثيل على قضية عروضية . لكن الأمثلة الحقيقية
الرائعة ، التي يصبح فهم بنيتها الإيقاعية شرطاً لتحقيق درجة أعلى من
الاستجابة لها وتجلية أبعادها ، كثيرة وافرة ، وهي تنتظر التحليل والكشف
في ضوء المنهج المقترح في هذا البحث لتعود تزخر بالجمال .

لعلّ اللحظة أن تطلّ .

٧٧- لآيات الخليل «الغريبة» ، وللتفسير المقدم في هذا البحث
لطبيعة تركيبها ، دلالات اكتنّته بعضها. لكن أهم هذه الدلالات وأعماها
قدرة على تغيير المفاهيم المتجذرة في الثقافة العربية لم تكنه بعدُ . إذ يتأكد

وجود آيات ينبع إيقاعها من نماذج النبر فيها ، ويغيم دور التركيب
الوئد - سببي لها في منحها طبيعتها الإيقاعية المميّزة ، يطرّف السؤال التالي
إلى الدهن بحدة وقوة : في أي سياق تاريخي نُظِمَت هذه الأبيات ،
وفي أي سياق شعري ؟

٧٧-١ أما السياق الشعري ، فيبدو - نظرياً - انه يحتمل التحديد في إطار البيت الواحد : أي أن الخليل قد يكون وجد الأبيات «الغريبة» معزولة قائمة بذاتها ، لا جزءاً من مقطوعة أو قصيدة . وهذا الاحتمال النظري يجعل دور النبر في إعطاء الأبيات شخصيتها الإيقاعية دوراً مطلقاً ، إذ لو لم يكن النبر هو المحدد الوحيد لشخصية البيت :

(AB) « يَا رَبُّ إِن أَخْطَأْتُ أَوْ نَسِيتُ »

لكان الخليل نسبة دون تردد الى بحر له التركيب الوتد - سبي :

• (0 - / 0 - - // 0 - - / 0 - / 0 - - // 0 - - / 0 - / 0 -)

وقد يُحتجُّ بأن الخليل لو فعل هذا لكان خالف قانونه الإيقاعي المتعلق بمنع توالي وتدين ، ولذلك نسب البيت الى بحر له التركيب الوتد-سبي :
(- / - / - // - / - / - // - / - // -) دون
أن يكون لنسبته له علاقة بإدراكه لوجود النبر عليه في مواقع معينة تلصقه بإيقاعٍ دون آخر . وقد يبدو الاعتراض وجيهاً . إلا أنه ، في الواقع ، قائم على أساس واه . فقانون الخليل الإيقاعي ينطبق على البحور في شكلها المثالي فقط . ولا يصف الشعر في تركيبه الفعلي . والشعر نفسه يزدهم بالأمثلة التي يتوالى فيها التتابعان (- - / - -) . لكن الخليل يلجأ في معاملة مثل هذه الأمثلة الى القول بأن الصورة المثالية للبحر الذي تنتسب اليه تخلو من وتدين متتالين ، ويحلل أحد التابعين (- -) الى سبيين : (- / -) كما أشير سابقاً . وبذلك يظل قانونه الإيقاعي سليماً . في البيت المناقش ، إذن ، كان بمقدور الخليل أن يقرر أن التفعيلة

الثانية هي (هـ - / هـ - / هـ -) والثالثة زحاف لتفعيلة أخرى هي (هـ - / هـ - / هـ -) التي هي بدورها زحاف لـ (هـ - / هـ - / هـ -) . وهذا كان يحق له أن يعتبر البيت من الرجز . وليس أدل على سلامة هذه الامكانية من معاملة الخليل للبيت :

(AC) « أصبحت والشيب قد علاني يدعو حثيثاً إلى الخضاب »

حيث اعتبر الوتدين المتتاليين (هـ - - / هـ - -) وتبدأ ثم سببين، فردّ التفعيلة (هـ - - - هـ - -) الى الأصل (هـ - - - هـ - -) ، ونسب البيت الى البسيط (العروض المقطوع الممنوع من الطي - ضربه مثله) . وبذلك سلم قانونه الإيقاعي وحدّد شخصية البيت بدقة .

لكن ورود بيت مثل (AC) وبيت مثل (AB) وأبيات كثيرة مثلها، يظهر أن قانون الخليل الإيقاعي قانون مثالي نظري لا يصف التشكلات الإيقاعية بإخلاص علمي ، وإنما يصف البحور بأشكالها النظرية المثالية في الدوائر . وفي هذا ما يبرر رفضه رفضاً مطلقاً .

لنعد الى مناقشة البيت (AB) . تنجلي ، إذن ، الحقيقة التالية : لم ينسب الخليل هذا البيت الى السريع ليسلم قانونه الإيقاعي ، لأنه كان في غنى عن فعل ذلك . ولا يعقل ان الخليل نسب البيت الى السريع قسراً أو اعتباطاً . ولا ييسدو أن ثمة عاملاً آخر يمكن أن يكون دفع الخليل الى هذه النسبة غير الطبيعة الإيقاعية للبيت . ولا شك أن إيقاع البيت جاء سريعاً لا رجزاً بسبب من وجود فاعلية داخلية فيه تلصقه بالأول وتميّزه عن الثاني . ويبدو لهذا الكاتب أن هذه الفاعلية لا يمكن أن تكون شيئاً غير النبر .

٧٧-٢ يصدق التحليل المقدم هنا على فرض أن الخليل وجد البيت فرداً قائماً بذاته . فإذا افترض أنه وجد البيت في مقطوعة أو

قصيدة، فإن ذلك يعني أن كل بيت آخر في القصيدة له الطبيعة الإيقاعية نفسها ، لأن التحليل يقتبس البيت مثلاً على الضرب المسطور المكسوف الممنوع من الطي، أي أن العلة تقع في وحدته الأخيرة ، ونحن نعرف أن العلة في هذا الموضع علة واجبة . ومن هنا فإن التحليل المقدم يصبح صادقاً فيما يقوله عن البيت (AB) وعن الأبيات الأخرى في القصيدة .

٧٧-٣ نصل الآن الى النقطة المحورية . وهي قضية السياق التاريخي للأبيات (أو المقطوعات أو القصائد) « الغريبة » . ويبدو لهذا الكاتب أن اعتماد هذه الأبيات المطلق على النبر لاكتساب شخصيتها الإيقاعية يشجع على قبول الفرضية التالية : ثمة مرحلة في تطور الشعر العربي ، سبقت عصر التحليل والقصائد الأخرى التي بنى عليها عمله (والتي تكتسب انتظامها الوزني من تركيبها النووي الى حد كبير) كان الشعر فيها قائماً على النبر. ويبدو أن البيت (AB) وأبياتاً أخرى بين أمثلة التحليل رواسب من مرحلة الشعر المنبور. وإذا نذكر دور الرواة في عصر التدوين، وخلاف الروايات، يمكن أن نتصور أن رواسب أخرى من هذه المرحلة « صُقلت » و « صُحِّحت » من قبل علماء أو محترفين نما ذوقهم الشعري وتشكل حسهم الموسيقي في أحضان شعر يكتسب انتظامه من التركيب النووي لوحداته . ولم يبق لنا من الرواسب المذكورة إلا القليل ، ومنه ما تركه التحليل نفسه في أمثلته ، وهو واحد من أوائل الرواة - المجمعين للشعر دون شك .

٧٧-٣-١ اذا صَحَّت الفرضية المقدمة هنا ، فإنها تلقي ضوءاً كاشفاً - قد يؤدي الى تغيير مفاهيمنا الأساسية - على الشعر العربي وتاريخه ، وعلى اللغة نفسها . وأول المفاهيم التي تدعو هذه الفرضية الى تغييرها هو مفهوم الرواية الشاذة . فما يبدو شاذاً في الشعر ، ينبغي أن يمتحن في ضوء نظرية النبر ، وتدرس طبيعته الإيقاعية كما هي ، دون

محاولة « تصحيحه » . أما عن تاريخ الشعر العربي ، فيجدر أن يذكر أن انتقال الشعر من مرحلة الإيقاع النبري الخالص الى مرحلة الإيقاع النووي^{٢٩} (أو الكمي بالمعنى المحدد في هذه الدراسة) لا يمكن أن يكون قد تحقق خلال مرحلة قصيرة . إن تطوراً من هذا النوع قد يستغرق قرناً قبل أن يتبلور ويتخذ شكلاً نهائياً . وفيما حدث في الشعر الانكليزي دليل على سلامة هذه الفكرة . إلا أن الدليل الأصدق هو تاريخ الشعر العربي نفسه : لقد استمر الشعر ، بعد دخوله مرحلة الإيقاع النووي ، ابتداءً من الشنفرى وامرئ القيس ، يستقي انتظامه من المكونات الوند - سببية بالدرجة الأولى ، خمسة عشر قرناً على الأقل . ورغم بروز حركة تجديدية واعية قاصدة في العصر العباسي ، لم تتغير مفاهيم الفواعل الإيقاعية في الشعر . ورغم انفجار حركة ثورة فعلية في العقود الثلاثة الأخيرة ، فإن ما طرأ من تغير ، على هذا الصعيد ، لا يزال طفيفاً لا يتناول البنية الإيقاعية بشكل جذري .

هل ينبغي ، إذن ، أن نعيد كتابة تاريخ الشعر العربي على ضوء ما يقال هنا ، باحثين عن النماذج التي قد تكون سلمت من « تصحيح » الرواة^{٣٠} ؟ وألم يصدق أبو عمرو بن العلاء حين قال إن أكثر ما قالته العرب من الشعر ضاع ؟ سؤالان جذريان لأبحاث تأتي .

على صعيد آخر ، ثمة دلالة مهمة للتحليل السابق : أليس من الطبيعي ، والممكن ، أن نعيد للشعر العربي بعضاً من حيويته الأساسية وحيثية الجوهرية بأن نعيد خلق إيقاعه النابع من النبر ونفكته من إصار صيغ التركيب الصوتي والتتابعات الوند - سببية الصارمة في تطلّبتها للتعاادل الحركي ؟

سؤال جذري ثالث لباحثين يأتون ، لكنما هو ، بالدرجة الأولى ، سؤال لشعراء يأتون .

٧٨ - البنية الإيقاعية للشعر العربي ، كما تضيئها هذه الدراسة ،
بنية موسيقية: الشعر هو جسد الكلمات الصوتي ، منسقاً ، متلائمة أعضاؤه ،
هيكلاً نغمياً يتحرك ويقرّ ، ليتحرك ويقرّ من جديد . والكلمة توجد
في الشعر العربي باعتبارها جسداً صوتياً فقط . الشعر يستغلّ كل نسمة
حياة في الكلمة ، كل نامة حركة ، ولا يطيل السكون إلا حيث يشكل
السكون قراراً تهاداً عنده الحركة للحظات خاطفة ، ثم تبدأ من جديد .
يتبلور هذا الوصف جلياً ، نيراً ، أشدّ ما يكون الجلاء ، في الحقيقة
التي أغفلها الباحثون : إغفال الشعر العربي في بنيته الإيقاعية للتتابع
(- ه ه) إغفالاً يكاد يكون مطلقاً . لماذا ؟ لأن السكون في هذا التتابع
مدى أبعد من الحركة : إنه يغرق الحركة في الصمت . والشعر العربي
لا يطبق الصمت .

من هنا أيضاً الحقيقة - المحرق : كل بدء حركة ، هذا جوهر
في اللغة وفي الشعر ، بل في الحياة العربية أيضاً . إنه مكوّن بنيوي أصيل .
البدء من الأطلال ، بحثاً عن حياة ، هو حركة باتجاه جديد . والحركة
دائبة ، أزلية ، تنقشها فترات سكون هنا وهناك ، لكنها تستمر ، لأن
البدء دائب أزلي ، وطغيان السكون وتطاوله جفاف أو تعرض لغزوة أو
نكبة : إنه موت . ومن هنا ، أيضاً ، الفاعلية الجذرية : الإيقاع الشعري
يقدر أن يستمر دون أن ينخر نفسه ، وهويته المطلقة ، ما دام يحتفظ
بمتحركاته ذاتها وبقراره ؛ لكن الإيقاع يتهاوى ، ينكسر ، كما عبّر
الأجداد ، يهبط جناحه كالنسر ، حين تفقد وحدة فيه متحركاً منها .
هذه هي الدلالة الحق لما أثبتته البحث الحالي في الفصل الأول . أما السكون
فيفقد ، لأن السكون ليس حياة ، وتجاوزه ، إلا في نقاط ارتكاز معينة ،
لا يكسر مجرى الحيوية . وهل أدل على صدق ما يقال من منع التقاء
الساكنين في العربية ؟

٧٨ - ١ لكن الإيقاع ، كالحياة ، حركة تبحث عن قرار . وفي

الحاجة إلى سكون ثابت في كل وحدة إيقاعية تأكيد مطلق لذلك .
والسكون الضروري يأتي لا بعد حركة واحدة : بل بعد توالي حركتين
فأكثر . لكن ذلك أيضاً يؤكد الحاجة الى تجاوز السكون حين يحلّ .
السكون المطلق الأزلي لا يطاق . هذه دلالة السكون في الإيقاع وفي الحياة :
في إيقاع الشعر وإيقاع الفكر ومغامرة العيش والبقاء . في الحياة ، يأتي
السكون قراراً في مرعى خصيب ، مؤقتاً لكنه ليس استقراراً . إنه محطة
في حركة دائبة . فالحركة هي الفعل في الحياة العربية والشعر العربي ،
والسكون يكتسب معناه من سياق الحركة . وهكذا تخلق الأنساق .

الشعر العربي فعل حركة ، حركة ، حركة : من هنا صعبه ،
حدته ، علو نبراته . وحركيته العجيبة ، في معظم نماذجه ، كانت
فاعلية ثقافية فكر - نفسية . كانت تجسداً آخر لبنية أصيلة واحدة هي
بنية العقل ذاته . تصور نشوء إيقاع شعري هو نقيض للحركة في الثقافة
العربية - حتى مرحلة الاستقرار - تصور " يظل في مجال الوهم : إنه
المحال عينه .

٧٩ - هكذا يقال : لا يتصور حدوث تحول جذري في بنية
الإيقاع إلى أن تتغير بنية العقل : البنية الفكر - نفسية ذاتها . والتغير ،
فيما يبدو ، كان محالاً قبل العقدين الأخيرين . وها هي علائمه . لكنها
لم تزل علائم . وإذا يقال هذا لا يقصد التغير بما هو حدث جزئي ،
ولمّا بما هو فعل كامل على صعيد الثقافة كلها : أي ولادة بنية جديدة .
أي أن حدوث تغيرات جزئية ، ضمن مجال الثبات ، لا ينكر : في نماذج
من الشعر الصوفي ، في النثر - الشعر ملامح تغير جزئي . لكن البنية
الفكر - نفسية ظلت ذاتها . نحن نبدأ الآن .

وملامح التغير تنجلي الآن في البنية ذاتها : إخماد الحركة ، والبحث
عن السكون أو ، بالدقة ، الهدوء . في قصيدة النثر توجد الكلمة لا جسداً

صوتياً من الحركة المستمرة والسكون اللحظي ، بل بنية السكون فيها
مكوّن أساسي . حين نقرأ الكلمات نحاول أن نحمد الحركة الى حد أقصى .
والعلامة المطلقة لذلك هي القراءة دون حركات على أواخر الكلمات . وهذا
مظهر شيق للبنية الجديدة ، لأنه تعبير يحتضن ، فيما يحتضن ، تتابعات
مثل (- ه ه) . واحتضان هذا التابع هو النقيض المطلق لإيقاع شعر
التراث . وهو أيضاً ليس حدثاً عابراً . الشكوى التي تسمع من طنين شعر
التراث وحدته ، والدعوة الى شعر هادىء مهموس ، أو شعر نبر ، هما ،
جوهرياً ، قول بسيط : ثمة شيء يبرز في حياتنا جديد . بنية جديدة
يعجز الإيقاع التراثي عن بلورتها وتجسيدها . بل انه ليشكل نقيضها المباشر :
الكتابة بإيقاع تراثي هي ، في الواقع ، إدخال لبنية مغايرة وتأكيد لهذه
البنية في الضمير العربي الحديث . لذلك قد يشعر المتلقي بالقلق واللاتوازن ،
بأن شيئاً يحدث منفصلاً عنا ، متحركاً في مجال غريب على الذات .

٨٠ - خلق إيقاع شعري حديث ، إذن ، ليس عملاً مفتعلاً :
إنه حتمية تاريخية . ولقد جاء حتمياً . ودور المؤثرات الخارجية يجب أن
يحدد من جديد : أن يكون لها أكثر من فعل اللفت الى مجالات ممكنة ،
شيء يكاد يناقض حركة الثقافة كلها : يناقض إيقاع التطور التاريخي .

وتقبل السكون ، تقبل التابع (- ه ه) في بنية الكلمة والتشكل
ليس فعلاً خارجياً . انه ثمرة لتقبل في الجذور ، لأنه يستقي من لغة
الحديث اليومي ، اللغة المحكية ، ومن الشعر المؤتلف بهذه اللغة . وليس
بعيداً أن تكون اللغة المحكية بإيقاعها الخاص المؤثر الأقوى في تغيير إيقاع
الحركة الدائبة لقرون . وإذا نلتصق بالذات الحية ، دون تعالٍ عليها ،
لا بد أن ينعكس هذا التغيير على لغتنا الفوقية : لغة الفكر المنفصل
المتعالي . يمكن التكهن ، دون ادعاء للنبوءة ، بأن تعميق الالتصاق
باللغة المحكية ، بالذات الحية ، والفولكلور ، سيؤدي الى اتخاذ بنية إيقاعها

بنية لإيقاع الشعر المكتوب بالفصحى ، أو يقرَّب ، على الأقل ، البنيتين ليخلق بنية إيقاعية وسيطة . هكذا يبدأ التوفيق الضروري بين اللغة الفوقية وبين الذات ويبدأ زوال الازدواجية التي ترك آثارها على الفكر العربي في غيبوبته وضبابيته وضعف تركيبه المنطقي .

في الشعر الذي يكتب الآن بندرة ، والذي لا بد ، اذا استمر التطور الطبيعي ، من أن يكتب ويقرأ بوفرة ، تصبح شخصية الكلمة شيئاً غير جسدها الصوتي ، شيئاً يتحدد بدورها التكويني في التجربة الشعرية وبنية القصيدة . الكلمة في الشعر التراثي توجد صلبة ، حادة ، لا يغيرها شيء ، تفرض نفسها على التشكل الإيقاعي ، وحولها يتأطر الإيقاع ، يمتطُّ جسده ليتكون . التغير الجذري الذي نحتاجه هو أن نحدد من طغيان الكلمة وقسرها للإيقاع كله ، بأن نحيلها الى جزء بنيوي يتحدد هو بطبيعة الإيقاع والتجربة الشعرية : أي أن نكسبها مرانة داخلية ، فيكون لها في سياق ما الدور الإيقاعي (X) وفي سياق آخر الدور (Y) ، وهكذا . يتم ذلك بأن نعطي أنفسنا القدرة على قراءة الكلمة كما نحتاجها أن تكون في السياق ، محركة أو ساكنة ، منبورة أو غير منبورة - ضمن شروط تنبع من طبيعة الكلمة ذاتها - بإرادة مطلقة تقريباً .

كلمة (حالم) لها في الشعر التراثي دور مطلق هو (هـ - هـ - هـ) ، عيّر عنه الخليل بتمثيل جسدها الصوتي ، لا بشيء داخلي فيها ، أو بدور بنيوي لها . في الشعر الآن ، يجب أن نستطيع إعطاء هذه الكلمة الدور (هـ - هـ - هـ) أو (هـ - هـ - هـ) وأن نبرها هكذا (هـ - هـ - هـ) أو نتجاوز عن نبرها أحياناً ، بإرادة تستقي تسويغها من السياق الشعري الكلي والجزئي . ثم ينبغي أن نحدد دور الكلمة الإيقاعي على أساس النبر الذي تحمله لا على أساس جسدها الصوتي .

بهذا يكون في مقدورنا استغلال إمكانية إيقاعية في الكلمة العربية لم

يستغلها التراث إلا في مراحل نعرف عنها القليل القليل، لأن ثقافة التراث
وبنيته الفكر - نفسية فرضتنا اختياراً لامكانيات دون أخرى في الكلمة
العربية . وجاء هذا الاختيار مخلصاً إخلاصاً مطلقاً في تعبيره عن البنية .
وإن لم نجار ثقافة التراث وشعراءه في إخلاصنا للبنية الفكر - نفسية لثقافتنا
فإننا نخون الروح الفاعلة في التراث ، لنتمسك بقشوره . التراث يعلمنا
الإخلاص لذواتنا ، لفكرنا ، فلماذا نصرّ على خيانتته بالإخلاص له ،
ولفكره ؟

إشارات

- ١ ورد ، ص : ٧٩ .
- ٢ عد فقرة (١٢ ، ٢ ، ٣) ورا . أمثلة أخرى عند شوقي ضيف ، ورد ، ص : ١٨٤ - ١٨٥
- ٣ را . ، مثلاً ، القاضي الجرجاني ، « الوساطة بين المتنبي وخصومه » ، تح . محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، ط ٢ ، البابي الحلبي (القاهرة ، ١٩٥١) ص : ١٦٠ .
- ٤ را . « ديوان الحارث بن حلزة » ، تح . هاشم الطعان ، مطبعة الارشاد (بغداد ، ١٩٦٩) عدد ٣ ، ص : ١٨ .
- ٥ سا . ، عدد ٦ ، ص : ٢٠ .
- ٦ عد فقرة (٧٢ - ٦) الأبيات (٤١ ، ٤٢ ، ٤٣) ورا . ابن عبد ربه ، ورد ، ص : ٤٨١ - ٤٨٢ .
- ٧ سا . ، ص : ٤٥٣ - ٤٥٧ . المثل الأول ص : ٤٥٤ وهو البيت :
« أين التي صيغت محاسنها من فضة شييت بها ذهب »
والمثل الثاني ص : ٤٥٥ وهو البيت :
« أقصيتني من بعد ما أدنيتني فالقلب طائر »
ويمكن أن يثار هنا اعتراض يجلو إلى أي مدى يضر التصور المتحجر للقصيد العربية بالشعر والدراسة النقدية ، هو : لماذا نعتبر بيتاً له هذا التركيب من الكامل لا من الرجز ، مع أن وحدته المؤسسة هي (مستعلن) ؟ وهل يحق لنا أن نفعل هذا ثم نمضي لنقول ان (مستعلنات) لا ترد في ضرب الرجز ، مع أننا نراها بأم أعيننا ترد في بيت له تركيب الرجز ؟ هذا هو ما يفعله ابن عبد ربه ، الذي لا يذكر (مستعلنات) بين أضرب الرجز (را . ص : ٤٥٩) وما يبدو أن الخليل فعله (ص : ٤٨٥ - ٤٨٦) ويمكن أن يستنتج من تقرير لنازك الملائكة أنها تتبنى مثل هذا التذبذب في التعامل مع المادة الشعرية ، فهي تشدد على امتناع ورود (مستعلنات) في ضرب الرجز ، مع أنها ترد في الكامل ، ويبدو أنها تستند إلى حجة المروضيين ذاتها في امتناع ورود (مستعلنات) في ضرب الرجز ؛ (ورد ، ص ١٠٥ - ١٠٨) .

٩ أو في العروض عامة . فهو لا يعتبرها من الأجزاء التي يقول انها سبعة . يورد هذا الرأي المثير أبو عبد الله محمد أبو الجيش الأنصاري الأندلسي في مخطوطة عثرت عليها في المتحف البريطاني في لندن ، برقم (446 ، 23 . Add) ومن الشيق أن المؤلف ينسب الرأي إلى الجوهري (را . الورقة الأولى ، وجه ٢) .

وتكشف نظرة سريعة إلى هذا النسق توفر شرط أساسي فيه هو الشرط المشار إليه . وإذا كانت الرواية صحيحة فاذن دلالتها واضحة ، وهي تأكيد الاحتمال المرجح هنا : كون الخليلي صاغ قانونه المتعلق بالمسافة بين الوتدين من استقرائه للبحور الرئيسية التي تتوفر فيها شرطه المذكور . را . الرواية في صفاء خلوصي ، ورد ، المقدمة (لكمال إبراهيم) ص : ١٠ - ١١ .

١١ وهو في الواقع شرط يتحقق في كل موضع ترد فيه (- - - - -) (- - - - -) وهو (- - - - -) تبعاً للتقسيم الجديد ، حين تكون في الحشو) وفي الوحدة الأخيرة للسريع (- - - - -) ، كما يتحقق حين ترد ثلاث نوى من (- - -) بعد (- - -) .

١٥ والوزن هو ، طبعاً ، مفهوم أساسي في عمل التحليل على اللغة . من هنا تطور مفهوم « الميزان » الصرفي الذي يقدم صورة مرآتية للتبعات الصوتية في الكلمة باعادتها إلى أصل بنيتها . وآمل أن أظهر في دراسة قادمة أن مفهوم الوزن الشعري ليس إلا تطبيقاً لمفهوم الوزن الصرفي على مستوى اللغة - الكلمات المركبة (بدلا من اللغة - الكلمة المفردة) ، أي الكلمات داخلة في علاقات أفقية ، وتخصيصاً لهذا المفهوم بالبنية الصوتية الفعلية للكلمات ، (بدلا من تطبيقه على البنية العميقة الأصلية) بسبب طبيعة مجال الدراسة وهو مجال الإيقاع والنغم الذي ينبع من البنية السطحية لا العميقة .

١٧ ومنه قصيدة أبي نواس المشهورة التي يرد فيها البيت :

وإيقاعها واضح الاختلاف عن إيقاع المديد ، ومن القسر نسبتها إليه .

- ١٨ يرفض مصطفى جبال الدين تقبل ورود (- - - - -) و (- - - - -) في الكامل . ويستحيل ، في رأي هذا الكاتب ، تسويغ هذا الرفض . را . ورد ، ص : ٤٦ .
- ١٩ عد ، من أجل الدراسة المفصلة ، فقرة (٢ - ٣ - ٥٤) .
- ٢٠ عد ، أيضاً ، فقرة (١ - ٢ - ٤٣) .
- ٢١ يخطئ المحققون قراءة هذه الكلمة ، وبالتالي ، تقسيم البيت . فهم يضعون سكوناً على (الميم) ، في حين أنها يجب أن تقرأ بحركة بالضممة .
- ٢٢ عد فقرة (٤ - ١٤) .
- ٢٣ هذه قراءة المحققين . ويبدو لي أن القراءة الطبيعية هي : (قطعه) دون تشديد . لكنني أحلل البيت بقراءة المحققين . وعد يلي إشارة (٣٠) .
- ٢٤ يبدو أن قراءة المحققين لهذه الكلمة سليمة من حيث التركيب الوزني بدلالة اعتبار الخليل البيت من الخفيف . وعلى هذه القراءة ينقسم الشطر الأول إلى وحداته المكونة بالشكل التالي : (- - - - - / - - - - - / - - - - - / - - - - -) .
- لكن الشطر الثاني لا ينقسم بالطريقة ذاتها إلا إذا افترضنا وجود حرف متحرك في أوله . إلا أن القراءة المذكورة ، في رأي شخصي على الأقل ، لا تستقيم معنوياً . ولذلك أتبني في التحليل القراءة (وائل) دون همز (الألف) . ومن هنا أتصور الوحدات المكونة بالطريقة المبينة. أما تبعاً لقراءة الخليل فإن البيت يكون قائماً على تبادل منتظم لـ $(\frac{M}{S L})$ مع $(L S)$ وملئاً بالزحافات .
- ٢٥ البيت (١٤٣) في قراءة المحققين مدور . وهذه قراءة خاطئة .
- ٢٦ قراءة المحققين « حمزة » خاطئة ، من حيث صلاحية البيت مثلاً على الحالة التي يقتبسها الخليل لتوضيحها .
- ٢٧ عد أعلى إشارة (٧) ، و فقرة (٦٧ - ١) . ما تقررره الملائكة عن قيام القصيدة على تشكيلة واحدة للبحر غير دقيق . في القصيدة الواحدة يمكن استخدام تشكيلتين للبحر ، ويحدث هذا في عدد كبير من القصائد . لكنه يأتي في شروط يمكن تحديدها كما يلي : إذا وردت تقفية داخلية في البيت الأول في القصيدة فقد يكون البيت قائماً على تشكيلة (A) تختلف عن التشكيلة التي يقوم عليها ما تبقى من أبيات القصيدة (إلا أن ترد تقفية داخلية من جديد في بيت آخر) . وقد تأتي الظاهرة دون وجود تقفية داخلية (عد ، مثلاً ، يلي فقرة (٧٦ - ١) . يبدو أن الملائكة تنوي أن تقرر ببساطة أن لكل قصيدة ضرباً واحداً ، كما قرر العروضيون . وهذا سليم بشكل عام ، لا إطلاقاً . لكن صياغتها تزيد الأمر تعقيداً ، وتأتي دليلاً آخر على غياب الدقة العلمية عن عملها . (را . ، ورد ، ص : ٧٢) .
- ٢٨ البيت لابن عبد ربه ، من مقطوعة من الكامل ، ورد ، ، ص : ٤٥٦ - ٤٥٧ .

٢٩ هذه التسمية ، في رأي هذا الكاتب ، أكثر دقة من أي تسمية أخرى يعرفها لنمط الأنظمة الإيقاعية التي يمثلها النظام العربي .

٣٠ تشير إعادة تحديد التركيب الإيقاعي لبعض أبيات الخليل سؤالا مهماً قد يعترض به على العمل المقدم هنا وهو : ألا يمكن أن يكون التحليل المقدم مبنياً على وهم أساسي . هو صحة القراءات التي وردت عند ابن عبد ربه ، في حين أن هذه القراءات قد تكون خاطئة إما كما عرفها الأخير أو لأسباب تتعلق بالنسخ والنساح والمحققين ؟ ويقوي هذا الاعتراض كون هذا الكاتب نفسه قد ادعى خطأ عدد من القراءات المثبتة .

لكن هذا الاعتراض لا يدمر شرعية التحليل المقدم أو يلغيها للأسباب التالية :

١- عدد الأبيات التي تحتل قراءات أخرى محدود .

٢- يلجأ هذا الكاتب في امتحان صحة القراءة إلى مقياس داخلي هو كونها تنسجم مع الوصف النظري الذي يقدمه الخليل لحالة الزحاف أو العلة (أو الوضع العروضي) التي يقتبس البيت للتمثيل عليها .

٣- لا تسمى قراءة ما خاطئة إلا على أساس ، أو أسس ، أخرى غير شذوذها العروضي . ما يقصد هنا هو أن المتأخرين قد يكونون عبثوا ببعض أمثلة الخليل لأنها تخرج خروجاً واضحاً على صور البحور كما يعرفونها ، فتركوا لنا قراءات « مصححة » . حين نعثر على هذه القراءات - لنسمها قراءات العروضيين - مثبتة في كتب متأخرة ، فلا ينبغي أن نتخذها دليلاً على خطأ قراءة المؤلفين الذين ينسبون قراءات مختلفة إلى الخليل مباشرة . ينبغي ما يقصد هنا فيما يلي : يورد فريتاغ قراءات لعدد من الأبيات المناقشة هنا تغاير القراءات التي ترد عند ابن عبد ربه . وقراءات فريتاغ « أكمل » عروضياً . لكنه لا ينسبها ولا يصرح باقتباسها عن مصدر ينقل عن الخليل مباشرة . لذلك ينبغي ألا نسرع في الحكم لنقول إن قراءات ابن عبد ربه خاطئة وقراءات فريتاغ سليمة . لا يصح ، في رأي هذا الكاتب ، أن نتخذ أساساً للحكم إلا القراءات التي تصرح بالنقل المباشر عن الخليل . وقراءات ابن عبد ربه تحقق هذا الشرط . الحكم على قراءة ما يجب أن يصدر عن تحليلها من حيث علاقتها بالحالة التي تقتبس لتمثيلها أولاً ، ثم عن محاكمة سلامتها المعنوية والتركيبية . أما كمالها العروضي أو شذوذها فلا ينبغي أن يتخذ مقياسين للحكم .

على هذه الأسس ، يرفض هذا الكاتب تقبل قراءات فريتاغ المغايرة لأن الفروق بينها وبين قراءات ابن عبد ربه جذرية تشعر بأثر « التصحيح » المتأخر - يصدق هذا على الأبيات (٤ ، ٧١ ، ١٢١) (١٢٧) ؛ أما قراءات الأبيات (٤٣ ، ١٣٧ ، ١٤٢) فهي تستحق المناقشة :

الأول تعقل فيه قراءة فريتاغ ، ويصعب رفضها أو قبولها معنوياً أو بالنظر في سبب اقتباس الخليل للبيت . والثاني تقبل قراءة ابن عبد ربه له لأن وصف الخليل له بـ « الأشتر » يرجحها . والثالث ترفض فيه قراءة فريتاغ لمخالفتها الواضحة لتركيب البحر . أما ما بقى من تغاير فليس له تأثير على التركيب الوزني (قراءة ١٣٤ مثلاً) . لكن أهم خلاف في القراءة هو الخلاف

حول البيت (١٨) الذي أجل تحليله سابقاً . قراءة فريتاغ للشطر الأول لا تترك في البيت مشكلات وزنية ، وينسب البيت على أساسها إلى (KNS) . أما قراءة ابن عبد ربه فإنها تجعل وصف البيت معقداً . ويبدو لي أن القراءة الأخيرة موضع شك لا بسبب تعقيدها العروضي بل على أساس معنوي ، وبالنظر في وصف التحليل النظري للبيت . كذلك أرجح قراءة فريتاغ للبيت (١٢١) حيث يورد « قطعه » دون تشديد . ويفرض قبول هذه القراءة إعادة وصف البيت في وحدته الرابعة ، كما يأتي دليلاً على إمكانية ورود (— — — — هـ) في غير الرجز . را . من أجل قراءات فريتاغ ، ورد ، ص : ٣٤٣ — ٣٧١ . (يبقى أن يشار إلى أن قراءة فريتاغ للبيت (١٣٦) هي السليمة ، ولا شك أن كلمة « مثل » زادت في قراءة المحققين للشطر الأول سهواً أو بسبب خطأ مطبعي .)

خاتمة ونتائج

حاول هذا البحث أن يقدم بديلاً جذرياً لعروض التحليل ، انطلاقاً من مفهوم فكري أصيل هو أن ثمة شيئين منفصلين : الشعر العربي ، أولاً ، ثم محاولة التحليل لوصف انتظامه وأسس تركيبه الوزني ، ثانياً . يفترض هذا المفهوم أن نظام التحليل طريقة في التحليل لا تنفي طرقاً أخرى ممكنة ، وإن أسلم الطرق أقدرها على اكتشاف القواعليات الجذرية في إيقاع الشعر العربي ، وعلى تحديد أسس الانتظام والانفلات خارج حدود الانتظام في هذا الإيقاع . بوضوح إذن ، لا ينفي البديل المقترح هنا طرقاً أخرى قد تتبع في المستقبل ، ويأزم محاكمتها على أساس منهجياتها لا على أساس بقائها ضمن المعطيات التراثية أو خروجها على هذه المعطيات .

لقد أكد هذا البحث بُعد الحرية والتنوع في إيقاع الشعر العربي ، وحاول اكتشاف اتجاهات التنوع وطبيعته ، وأصرّ على أن رفض المثال النظري الذي حصرت ضمن إطاره أوزان الشعر خطوة جذرية الأهمية ، وأن اكتشاف بُعد الحرية مشروط بالانفتاح على مفهوم جديد لعلاقات الصور المتعددة التي يمتلكها تشكل إيقاعي معين ، وباعتبار هذه الصور أوضاعاً مستقلة قائمة بذاتها لا تستقي مبرر وجودها من كونها تشويهاً مقتصداً لصورة عليا مطلقة .

ثم طرح البحثُ أسئلة تتعلق بعلم الإيقاع المقارن ، وأظهر أن الاتجاه في الدراسة اتجاهاً مقارناً يضيء أبعاداً معتمدة في الأنظمة الإيقاعية المختلفة ، ويجلو حتمية تحولاتها إلى أشكال يمكن التكهن بمعظمها ، ويؤسس شرعية هذه التحولات . كما أظهر البحث أن الدراسة المقارنة تقود إلى وضع يصبح فيه طبيعياً أن ترفض المفاهيم التقليدية حول الأسس الجذرية للأنظمة المختلفة وحول علاقات هذه الأنظمة واحدها بالآخر .

وحاول البحث ، في هذا السياق ، أن يكتنه طبيعة المكونات الإيقاعية ، انكم والنبر والوجود الفيزيائي المطلق للمقاطع الصوتية ، وقدم تفسيرات معينة لدور كل من هذه المكونات في منح التشكلات الإيقاعية في نظام ما طبيعتها المميزة . ثم اقترح أن الشعر العربي يقوم على نظام إيقاعي ذي أسس معقدة يلعب التركيب النوي ، والعلاقة بين النوى ، والنبر المجرد النابع من هذه العلاقة ، أدواراً جوهرية في صياغتها . وقبل أن تناقش هذه الأسس نوقشت ظواهر غريبة في التركيب الوزني للشعر العربي ، واقترح أن تفسير هذه الظواهر يستحيل إلا باتخاذ النبر ودوره في خلق الإيقاع نقطة انطلاق مركزية للبحث . وفي معرض ذلك نوقشت النظرية الكمية في إيقاع الشعر العربي ورفضت ، على الأقل بشكلها الحاضر ، واقترح وجه معقول يسمح بتقبل بعض من الأسس التي تقوم عليها هذه النظرية .

ثم عرضت فرضية جديدة في طبيعة النبر اللغوي في العربية . وعلى أساس هذه الفرضية تبنى الكاتب طريقة جديدة في تحديد مواقع النبر الشعري المجرد في التشكلات الإيقاعية في الشعر العربي . ثم درست نماذج النبر الشعري التي تنتج من اتباع الطريقة المتبناة في التحليل ، وحللت العلاقة المعقدة بين النبرين اللغوي والشعري (والنبر البنيوي) ، واقترح أن الصورة الإيقاعية الكلية لبیت من الشعر هي تبلور للتفاعل بين أنواع

النبر الثلاثة في إطار التركيب النووي له . وحاول البحث أن يفسر تعقيد النظام الإيقاعي في الشعر العربي في ضوء هذا الاقتراح .

بعد تقديم الفرضية الجديدة نوقشت فرضيات أخرى في إيقاع الشعر العربي من خلال دراسة تطبيقية اكتنفت قدرة الفرضيات كلها على تفسير الظواهر الوزنية المعقدة ، وعلى خلق تشكيلات إيقاعية لها من الانتظام ما يبرهن سلامة الفرضيات التي اتخذت أساساً لخلقها . وأظهر هنا أن الفرضية الجديدة أقدر من غيرها على تحقيق كلا الشرطين . ولما كانت فرضية فايل في طبيعة النبر في الشعر العربي وفي نظام التحليل أكثر هذه الفرضيات السابقة شمولاً وشهرة فقد حلت بتقصي ، ثم رفضت رفضاً نهائياً لانعدام أي دليل على سلامتها أولاً ، ولانتهاكها ، إذا طبقت ، لروح الإيقاع الشعري في العربية ثانياً ، ولمخالفتها لأسس عمل التحليل نفسه ثالثاً .

وختم البحث بمحاولة لفهم طبيعة عمل التحليل وتحديد منطلقاته النظرية، وفهم تأثير هذه المنطلقات على الصيغة النهائية لنظامه العروضي . واقترح أن التحليل تعلق في عمله بالمثال النظري ، وأن تعلقه به، والطريقة التي اتبعها في وصف ظواهر معينة أدت إلى التعقيد المحير الذي يتصف به نظامه . ثم طرح سؤال أساسي هو : هل يمكن أن يكون التحليل اعتمد على فاعلية كالنبر في وصف الإيقاعات المختلفة . وأجيب على هذا السؤال من خلال تحليل دقيق للأمثلة التحليل العروضية كلها ، فأعيدت نسبة عدد من الأمثلة إلى محور غير تلك التي نسبها إليها التحليل . ثم اقترح أن التحليل لا بد أن يكون اتخذ أساساً لنسبة بعض هذه الأمثلة ، على الأقل ، فاعلية أخرى غير تركيبها الوجداني - سببي . واقترح أن هذه الفاعلية هي النبر الشعري المجرد الذي يبدو أن انشاد الشعسر أو غناؤه يبرزانه إبرازاً يجعل دوره في تحديد الشخصية الإيقاعية لبنت شعري أو لقصيدة دوراً جذري الأهمية .

ومن خلال تحليل أمثلة التحليل برزت احتمالات مثيرة أهمها كون الشعر العربي مر بمرحلة سابقة على الجيل الأول من الشعراء الجاهليين الذين نعرف شعرهم الآن ، كان إيقاعه فيها إيقاعاً نبرياً خالصاً ، واستقى انتظامه خلالها من نماذج النبر المتشكلة فيه (من عدد النبرات ، أو من علاقة المنبور بغير المنبور في البيت الشعري) . وساعدت المناقشة على طرح اقتراح جديد مبرر علمياً ، برفض المفاهيم التقليدية حول رتبة إيقاع القصيدة العربية ، وصرامة التكرار الإيقاعي بين أبياتها كلها . وقدمت صورة جديدة للتركيب الإيقاعي للقصيدة العربية في مراحل تاريخية معينة ، تؤكد بعد الحرية والتنوع ضمن القصيدة الواحدة ، وإمكانية الانتقال من نغم الى نغم ، ومن تشكّل إيقاعي إلى آخر في حالات معينة أحياناً وفي حرية لا تحدّها قيود أحياناً أخرى . وأكد البحث خلال ذاك كله الأهمية شبه المطلقة للإطار الفكري الذي ينظر من خلاله الباحث الى المادة الموجودة فيزيائياً ، ودعا الى تبني منظور جديد للمعينة الممكنة المتجردة للتراث . وأكد البحث، خاتمة ، أن الحاجة الى الدراسة المتقسية والتحليل المتعمق الهادىء للبنية الإيقاعية للشعر العربي ما تزال ماسة ملحة ، وأن إصدار الأحكام على هذه البنية وعلى التطورات الشيقة التي تطرأ عليها الآن – وستطرأ في المستقبل – انطلاقاً من الصورة التي توارثها الدارسون عن طبيعة القصيدة العربية ، مجازفة خطيرة غير علمية ينبغي أن تتجنب وترفض إذا كان اكتشاف الحقيقة ، أو بعض من وجوها ، أملاً يراود الباحثين المعاصرين .

وتخلل البحث كله إلحاح على منطلق جوهرى محرقى : هو أن التراث يوجد منفصلاً عن الصورة التي يشكلها له وعنه جيل ما أو مرحلة ثقافية ما ، وأنه يبقى مستقلاً قائماً بذاته متمتعاً بحيوته الداخلية الذاتية ، وأن الخلط بين التراث وبين الصورة المتشكلة عنه ، وتوحيدهما في بيئة ثقافية معينة ، خصوصاً إذا تحجر هذا التوحد في شكل قوانين صارمة ، حدث

فادح في نتائجه ، وعامل جذري في تحجر الثقافة وانطفاء النبض الخلاق،
وحدس الاكتناه والتساؤل فيها . وإذ يموت التساؤل في الثقافة تموت
الفاعلية التي تمنح الإنسان إنسانيته ، والثقافة دفق حيويتها ووعد العطاء
فيها .

وإذ يختم البحث الآن ، يُؤكّد من جديد منطلق أساسي فيه : هو
أنه لا يدعي لنفسه تقديم قوانين أو نتائج نهائية التشكل ، بل يطمح الى
إثارة التساؤل من جديد، الى اكتناه آفاق طرية تنفتح مدى الرؤية الباحثة،
والى الانفلات من شرنقة القداسة والاستسلام الى فضاء حرية تؤكد قدرة
الذات المنقبة الواعية على اكتشاف العالم وصياغته في صورة جديدة . فإن
يكن البحث قد حقق بعضاً مما طمح اليه فقد اكتسب لنفسه مبرر وجود
وان يكن أخفق فلعل هامزاً آخر ، أو محاولة قادمة ، أن يفلح .

فها رس

ثبت

ابراهيم ، كمال : مقدمة كتاب صفاء خلوصي . را . خلوصي ، صفاء .
ابو ديب ، كمال :

«Al-Jurjani's Classification of 'Isti'ara with Special
Reference to Aristotle's Classification of Metaphor»,
Journal of Arabic Literature, Vol. II (Leiden, 1971).

« في ايقاع الشعر العربي : نحو بديل جذري لعروض الخليل ،
« مواقف » ٢٢ (بيروت ، تموز - آب ١٩٧٢) ، ص : ١٧ - ٦٧ .

ابو زيد القرشي : را . القرشي ، ابو زيد .

ابو فيد ، مؤرج بن عمر السدوسي : « ذيل كتاب الامثال لابي فيد » في آخر
« كتاب الامثال » عن أبي فيد مؤرج بن عمر السدوسي . احمد
محمد الضبي ، « مجلة كلية الاداب » ، جامعة الرياض ، مج ١
(الرياض ، ١٩٧٠) .

أدونيس (علي احمد سعيد) : « الاعمال الكاملة » ، ط ٢ ، دار العودة
(بيروت ، ١٩٧١) .

« ديوان الشعر العربي » ، المكتبة العصرية ، ج ١ (بيروت ،
١٩٦٤) .

ابن احمد ، الخليل : را . الخليل بن احمد .

أنيس ، ابراهيم : « الاصوات اللغوية » ، ط ٣ ، مكتبة الانجلو المصرية
(القاهرة ، ١٩٦١) .

« العروض العربي في الميزان » ، « افكار » ، ع ١ (عمان ، حزيران
١٩٦٦) . ص : ١٩ - ٢٦ .

« موسيقى الشعر » ، ط ٤ ، مكتبة الانجلو المصرية (القاهرة ،
١٩٧٢) .

- الجرجاني ، عبد القاهر : « دلائل الإعجاز » ، بإشراف رشيد رضا ، ط ٣ ، مطبعة المنار (القاهرة ، ١٣٦٦هـ) .
- الجرجاني ، القاضي علي بن عبد العزيز : « الوساطة بين المتنبي وخصومه » ، تدو محمد ابي الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي ، ط ٢ ، البابي الحلبي ، (القاهرة ، ١٩٥١) .
- جمال الدين ، مصطفى : « الايقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة » ، مطبعة النعمان ، (النجف ، ١٩٧٠) .
- مقدمة كتاب محمد طارق الكاتب ، را . الكاتب ، محمد طارق .
- الحارث بن حلزة : « ديوان الحارث بن حلزة » ، تدو هاشم الطعان ، سلسلة دواوين صغيرة ، رقم ١ ، مطبعة الارشاد (بغداد ، ١٩٦٩) .
- الحديثي ، خديجة : « ابنية الصرف في كتاب سيبويه » ، مكتبة النهضة (بغداد ، ١٩٦٥) .
- ابن حلزة ، الحارث : را . الحارث بن حلزة .
- ابن خلكان : « وفيات الاعيان » ، المطبعة الاميرية (بولاق ، ١٢٩٨هـ) .
- خلوصي ، صفاء : « فن التقطيع الشعري والقافية » ، ط ٣ ، مطابع دار الكتب (بيروت ، ١٩٦٦) .
- الخليل بن احمد : « كتاب العين » ، تدو عبد الله السيد ، مطبعة العاني (بغداد ، ١٩٦٧) .
- خفاجي ، محمد عبد المنعم : « الشعر العربي ، اوزانه وقوافيه » ، البابي الحلبي (القاهرة ، ١٩٤٨) .
- السيد ، عبد الرحمن : « العروض والقافية ، دراسة ونقد » ، مطبعة قاصد خير (القاهرة ، د . تا .) .
- شيخو ، لويس : « مجاني الادب » ، حررت بعنوان « المجاني الحديثة » بإشراف فؤاد افرام البستاني ، ط ٢ ، المطبعة الكاثوليكية (بيروت ، ١٩٦٢) .
- ضيف ، شوقي : « تاريخ الادب العربي ، العصر الجاهلي » ، دار المعارف (القاهرة ، ١٩٦٠) .
- « فصول في الشعر ونقده » ، دار المعارف (القاهرة ، ١٩٧١) .

- ابن عبد ربه ، احمد بن محمد : « العقد الفريد » ، تعد احمد امين ، احمد الزين ، ابراهيم الابياري ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ج ٥ (القاهرة ، ١٩٤٦) .
- عبد الصبور ، صلاح : « شجر الليل » ، دار الوطن العربي (القاهرة ، ١٩٧٢) .
- « الناس في بلاد » ، ط ٢ ، دار الاداب (بيروت ، ١٩٦٥) .
- ابن عصفور الاشبيلي : « الممتع في التصريف » ، تعد فخر الدين قباوة ، المكتبة العربية ، (حلب ، ١٩٧٠) .
- عياد ، شكري محمد : « موسيقى الشعر العربي ، مشروع دراسة علمية » ، دار المعرفة ، (القاهرة ، ١٩٦٨) .
- الفرشبي ، ابو زيد : « جمهرة أشعار العرب » ، دار صادر - دار بيروت ، (بيروت ، ١٩٦٣) .
- الكاتب ، محمد طارق : « موازين الشعر العربي باستعمال الارقام الثنائية » ، مطبعة مصلحة المواني العراقية (البصرة ، ١٩٧١) .
- مطلوب ، احمد : « البلاغة عند السكاكي » ، مكتبة النهضة (بغداد ، ١٩٦٤) .
- الملائكة ، نازك : « قضايا الشعر المعاصر » ، ط ٢ ، مكتبة النهضة (بغداد ، ١٩٦٥) .
- مندور ، محمد : « الشعر العربي : غناؤه ، انشاده ، وزنه » ، « مجلة كلية الاداب » جامعة الاسكندرية (١٩٤٣) ، أعيد نشرها في « المجلة » ، ع ٢٧ (القاهرة ، شباط ، فبراير ١٩٥٩) ، ص : ٥ - ١٣ .
- « في الميزان الجديد » ، ط ٣ ، مكتبة نهضة مصر (القاهرة ، د . تا .) .
- النويهي ، محمد : « قضية الشعر الجديد » ، ط ٢ ، مكتبة الخانجي - دار الفكر (بيروت ، ١٩٧١) .

Brooks, Cleanth: *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, revised edition, Dobson (London, 1958).

R. Brower & E. Miner: *Japanese Court Poetry*, Stanford University Press, (Stanford, 1961).

Chomsky, Noam & Halle, Morris: *The Sound Pattern of English*, Harper & Row (New - York, 1968).

- Connolly, Francis X. : **Poetry: Its Power and Wisdom**, Charles Scribner's Sons (New York, 1960)
- Copland, Aaron : **Our New Music**, McGraw-Hill (New York, 1941).
- Frazer, G.S. : **Metre, Rhyme and Free Verse**, the Critical Idiom Series, general editor, John Jump, Methuen (London, 1970).
- Freytag, G.W. : **Darstellung der arabischen Verskunst**, Biblio-Verlag (Osnabruck, 1968 ed.)
- Frye, Northrop: **The Anatomy of Criticism**, Princeton University Press, paperback edition (Princeton, 1971).
- Grammont, Maurice: **Petit Traité de Versification Française**, Armand Colin (Paris, 1964).
- Von Grunebaum, G.E. : «Arabic Poetics», **The Indiana Conference on Oriental - Western Literary Relations**, Indiana University Press (Bloomington, 1935).
- Halle, Morris & Chomsky, Noam : See Chomsky, Noam.
- Lyall, Ch. : **Translations of Ancient Arabic Poetry**, Columbia University Press (New York, 1930).
- Malof, J. : **A Manual of English Metres**, Indiana University Press (New York, 1969).
- «Meter», in **Encyclopaedia Britannica**.
- Miner, E. & Brower, R. : See Brower, R.
- Poe, Edgar Allen: «Longfellow's Ballads», in **The Shock of Recognition**, ed. by Edmund Wilson, Doubleday (Garden City - N.Y., 1947).
- Pound, Ezra: **The Literary Essays of Ezra Pound**, ed. by T.S. Eliot, Faber & Faber (London, 1960).
- «Rhythm» in **Encyclopaedia Britannica**
- Richards, I.A. : **Practical Criticism**, Harcourt, Brace & Co. (New York, 1960 ed)
- : **Principles of Literary Criticism**, Routledge & Kegan Paul (London, 1925).
- Salazar, Adolfo: **Music in Our Time**, English trans. by Isabel Pope, W.W. Norton & Co. (New York, 1946)

- Sapir, Edward : **Language; An Introduction to the Study of Speech**,
Harcourt, Brace & World Inc. (New York, 1921).
- Schipper, J. : **A History of English Versification**, 2nd edition, AMS
Press (New York, 1971).
- Scholes, P.A. : **The Oxford Companion to Music**, 9th edition Oxford
University Press (London, 1955).
- Sidney Allen, W. : «Prosody and Prosodies in Greek», **Transactions of
the Philological Society** (1966)
- «Stress» in **Encyclopaedia Britannica**.
- Weil, Gotthold: « 'Arud», in **Encyclopaedia of Islam**, Old Edition.
« 'Arud», in **Encyclopaedia of Islam**, New Edition.
«Das metrische System des al-Xalil und der Iktus in der altara-
bischen Versen», **Oriens**, Vol. 7 (Leiden, 1954), pp. 304-321.
Grundriss und System der altarabischen Metren, (Wiesbaden, 1958)
- Wright, W. : **A Grammar of the Arabic Language**, trans. of Gaspari's
work in German; 3rd edition, Cambridge University Press, Vol. II
(Cambridge, 1898), Part Fourth: Prosody.
- Yasuda, Kenneth: **The Japanese Haiku; Its Essential Nature, History,
and Possibilities in English, with Selected Examples**, Charles E.
Tuttle Company (Rutland, Vermont and Tokyo, 1957).

متسق الاعلام

ابن احمد ، الخليل : را = الخليل	ابو تمام الطائي : ١ - ٢ (١)
ابن احمد	ابو الجيثم الانصاري الاندلسي : ش ٩
الاخفش الاوسط : ١ - ١ - ٢ ، ٤ ،	ف ٩ (٢)
١٢ ، ٦٤ - ٦٥	ابو ديب ، جمال : م ٩ (٣)
ادونيس : م ٩ ، ٢٢ ، ٢٣ - ٢٤	ابو ديب ، روث : م ٩
٣٢ - ٣ - ١ - ٢٣ - ٣ - ٣ ،	ابو عبيدة : ٤٣ ، ٤٣ - ٤
٢٢ - ٢٢ ، ٤ - ٢٢ - ٤ - ٣ - ٢٢ ،	ابو العتاهية : م ٣ - ٢ - ٤ ، ١ -
٥ ، ٢٢ - ٥ - ٢ - ٢٢ ، ٦ -	١٣ ، ١ - ١
٢٤ ، ٥٦ ، ١٩ ش ، ٣ ف ، ١٤ ش	ابو العلاء المعري : ٥٨ - ٣
ف ٧	ابو عمرو ابن العلاء : ٧٧ - ٣ - ١
ألن ، روجر (٤) : م ٩	ابو فراس الحمداني : ٥٧ ، ٦٠ ،
امروء القيس : م ٦ - ١ ، ٢١ ، ٤١ ،	٦٣ - ٤ ، ٦٣ - ٤
٥٨ ، ١ - ٣ - ٧٧	

(١) الأرقام هي لأرقام الفقرات ، لا الصفحات .

(٢) الرمز (ش) يدل على الإشارة ، أو الهامش ، والرمز (ف) على الفصل .

(٣) الرمز (م) يدل على المقدمة التي رقت فقراتها منفصلة عن النص الرئيسي .

(٤) الأسماء الأجنبية تتسق حسب لفظها في العربية بكتابتها بها ، تسويلا ، بعض الاعلام العرب نسقت أسماءهم بالطريقة التي بها عرفوا وليس تبعاً للاسم الأخير ، مثل الخليل .

ابن ابي خازم ، بشر : را • بشر بن ابي خازم

ابن ابي خازم ، سواده : ٤٢

خلوصي ، صفاء : ش ٢٦ م ، ش ٧ ف ٧

الخليل بن احمد : م ١ - ٢ م ، م

٣ - ٢ - ١ م ، ٣ - ٢ - ٢ ،

٣ م - ٢ - ٥ م ، ٤ = م

٦ - ١ م ، ٨ ، ١ - ١ = ١ -

٣ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٤ ، ١ - ٥ ،

٧ ، ٩ ، ٩ - ١ ، ٩ - ٦ ، ١٠ ،

١٠ - ١ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ،

١٤ ، ١٤ - ٢ = ١٤ - ٤ -

١ ، ٢١ ، ٢٢ - ٢ = ١ -

٢٢ - ٢ - ٣ ، ٢٣ ، ٢٥ ، ٢٩ ،

٣١ ، ٣١ - ١ ، ٣١ - ٢ ، ٣٣ ،

٣٤ ، ٣٩ - ١ ، ٣٩ - ٤ ، ٤١ ،

٤٢ - ٤٣ ، ٤٣ ، ٤ - ٤٣ =

٤ ، ٤٤ ، ٤٤ - ١ ، ٤٤ - ٢ ،

٤٥ ، ٤٨ - ٣ ، ٥٠ ، ٥٤ -

٣ - ٢ ، ٦٢ - ١ = ٦٢ - ١ ،

٣ - ٦٢ ، ٣ - ٦٢ = ٦٤ -

١٩ ، ٦٥ ، ٦٥ - ١ ، ٦٦ =

٧٢ - ١ ، ٧٢ - ٤ ، ٧٢ - ٦ ،

٧٢ - ٩ ، ٧٢ - ١٠ ، ٧٢ -

١٢ ، ٧٢ - ١٣ ، ٧٢ - ١٤ ،

٧٣ = ٧٦ - ١ ، ٧٧ = ٧٧ -

٣ ، ٣٢ ف ١ ، ١٠ ف ٢ ،

٤٢ ف ٣ ، ١ ف ٤ ، ٢ ف ٢

٥ ، ٤٤ ف ٥ ، ٧ ف ٧ ،

أنيس ، ابراهيم : م ٧ ، ٢٣ ، ٣١ -

١ ، ٣٢ ، ٤٥ ، ٥٠ ، ٦٢ ،

٦٢ - ١ - ٢ ، ٦٣ ، ٦٣ - ١ -

= (٥) ٦٣ - ٤ ، ٦٥ ، ٦٥ - ١ ،

٦ ف ٢ ، ١٤ ف ٤ ، ٧ ف ٨

٨ ف

ايفالد ، ف : ش ١ ف ٤

باوند ، ازرا : ش ٤ ف ٥

بروكس ، كلينث : ٥٥ ، ١١ ف ٧

بشر بن ابي خازم : ٤٢ ، ٤٢ - ٤

بو ، ادغر ألن : ش ١٨ ف ٦

بوب ، الكساندر : ٤٨ - ١ ، ش ١٤

٣ ف

بيستون ، أ • ف • ل • م : ٩

تشوسر ، جفري : ٣٦

تشومسكي ، نعوم : ٤٨ - ٣ ، ش ٩

٦ ف

ابن ثابت ، حسان : را • حسان بن

ثابت

الجرجاني ، عبد القاهر : ١ - ١ - ١ ،

٤٨ - ٣ ، ٥٥ ، ١١ ف ٧

جمال الدين ، مصطفى : ش ٨ م ،

ش ٢٦ م ، ش ٦ ف ٢ ، ش ١٨

٩ ف

ابن حلزة ، الحارث : را • الحارث بن

حلزة

الحارث بن حلزة : ٦٧ - ١ ، ش ٩

٢٠ ف

حسان بن ثابت : ش ٢٢ ف ٨

(٥) الاشارة (==) تعني من فقرة كذا الى فقرة كذا ، بما فيها الاخيرة •

۱۷ ف ۸ ، ۱۰ ش ۹ ، ۱۵ ش
 ۹ ف ۳۰ ش ، ۹ ف
 ابن دريد : ۱۶ ف ۸
 ذو الاصبع العدواني : ۵۶ ، ۵۷
 رايت ، وو : ۱ ف ۴
 ريتشارد ، آي ، ۱ : ۴ ف ۵
 سابير ، اي : ۱۹ ش ۴
 سترافنسكي ، آي : ۲۳ ، ۱۲ ش
 ۳ ف
 سدني - آلن ، ورو : ۴۵ ش ۳ ف
 سيويو : ۴۸ - ۳ ، ۶۸ - ۱
 السيد ، عبد الله : ۱۶ ف ۸
 سيف الدولة : ۱۲ ، ۵۷
 شكسبير ، وليم : ۴۹ - ۱
 الشنفرى : ۲۱ ، ۷۷ - ۳ - ۱
 شولز ، ب. آ. : ۳۹ - ۲ ، ۳۹ - ۳
 ۱۲ ف ۵
 ضومط ، حبيب : ۹ م
 ضيف ، شوقي : ۶ م - ۱
 طرفة بن العبد : ۶۳ - ۱ = ۶۳ - ۴
 العباس ، محسن : ۹ م
 ابن العبد ، طرفة : را - طرفة بن العبد
 ابن عبد ربه : ۱ - ۳ ، ۱۴ - ۴ ،
 ۱۴ - ۴ - ۱ ، ۴۱ ، ۴۲ ، ۴۳ ،
 ۴۴ ، ۴۴ - ۱ ، ۴۴ - ۲ ،
 ۶۴ - ۱۶ ، ۶۵ ، ۶۷ - ۱ ،
 ۶۸ - ۱ - ۱ ، ۷۰ - ۷ ، ۷۲ -
 ۱ ، ۷۶ - ۱ ، ۳۲ ف ۱ ،
 ۴۴ ف ۵ ، ۷ ف ۷ ، ۱۸ ش
 ۸ ف ۷ ، ۹ ف
 فراي ، نورثروب : ۴ ف ۵
 فريتاغ ، ج. ف. : ۱۷ ف ۷ ،
 ۳۰ ف ۹
 فريزر ، ج. س. : ۱۴ ف ۳ ،
 ۱۵ ف ۳ ، ۱۴ ف ۶
 فيلهالوسن : ۱ ف ۴

الملائكة ، نازك : ٢٢ - ٣ - ٣ ، ٢٣ ،
٦٦ ، ٧٤ - ٢ ، ش ١٦ م ،
ش ١٣ ف ١ ، ش ٣٠ ف ١ ،
ش ٤٢ ف ٣ ، ش ٣٥ ف ٥ ،
ش ٧ ف ٩ ، ش ٢٧ ف ٩

ملحم ، ريشار : م ٩
مندور ، محمد : ٢٣ ، ٣١ ، ٣٣ ،
٣٣ - ١ ، ٣٧ ، ٤٠ ، ٤٠ -
= ٤٢ ، ٤٢ - ٤٢ ، ٣ -
٤ ، ٤٥ ، ش ٩ ف ٤ ، ش ٢٦
ف ٥ ، ش ٩ ف ٧

الناطقة الذبياني : ٤١ = ٤٢ - ٤
ناف ، توماس : م ٩
النويهي : محمد : م ٣ ، م ٣ - ١ ،
٤٥ ، ش ٣٣ ف ٣ ، ش ١٢ ف ٤ ،
ش ١٤ ف ٤ ، ش ٢٨ ف ٤ ،
ش ٢١ ف ٦ ، ش ٤٢ ف ٦

نيتشه ، فريدريك : ش ٢٦ ف ٦
هانوي ، وليم : م ٩
هله ، موريس : ش ٩ ف ٦
هونيفسفالده ، هنري : م ٩
وردزورث ، وليم : ٤٨ ، ٤٨ - ١

الكاتب ، محمد طارق : م ١ - ٣ ،
م ٢ - ٣ ، م ٢ - ٣ - ١ =
م ٣ - ٢ - ٥ ، ش ١٦ = م ٤٧

كوبلاند ، أ. : ش ١٢ ف ٣
ليال ، ت. : ش ١ ف ٤
ليسكر ، ل. : م ٩
لين : م ٥

ماس ، بول : ٢٠ - ٢ ، ٢٠ - ٢ -
١ ، ٢٢ ، ٢٢ - ١ ، ٣٦ ، ٤٦ ،
٤٦ - ١ ، ش ١ = ش ٦ ف ٣ ،
ش ٧ ف ٦ ، ش ٢٦ ف ٦

مالوف ، ج. : ش ٦ ف ٣ ، ش ١٦ ف ٣ ،
ش ٢٣ ف ٤ ، ش ٢٨ ف ٥ ،
ش ٢٥ ف ٦

ماير ، ج. ب. : ش ١١ ف ٣ ، ش ٤٣
ف ٣

المتنبي : ١ - ٢ ، ١٤
المرقش الأكبر : م ٦ - ١
المعلوق ، اميل : م ٩

الفهرس

مقدمة	٧
١ . في ايقاع الشعر العربي : نحو بديل جذري لعروض الخليل . .	٤١
٢ . تعدد الصور الإيقاعية للتشكل الواحد	١٠٣
٣ . مقدمة لعلم الإيقاع المقارن	١٢٩
٤ . الكم والنبر في الإيقاع الشعري	١٩٣
٥ . الكم والنبر مؤسسين إيقاعيين : بعض الظواهر العروضية المعقدة .	٢٢٧
٦ . النبر اللغوي والنبر الشعري	٢٨٧
مقدمة في قوانين النبر اللغوي	٢٨٩
دراسة في الأنساق	٣٠٣
دراسة في التوتر والانسجام	٣١٥
٧ . نماذج النبر في الشعر العربي	٣٢٥
النبر الشعري : ارتباطه بالتجربة النفسية	٣٥٣
مفهوم التجاوب الإيقاعي	٣٦٣

٣٨١	٨ . نقد بعض النظريات الأخرى : مقارنات
٤٠١	نقد تفسير فايل لعمل الخليل
٤٣٣	نقد النظرية الكمية كما يشرحها ابراهيم أنيس
٤٤٥	٩ . في الأسس الفكرية لنظام الخليل
٤٤٧	مقدمة في منهج الخليل
٤٥٢	ملاحظات على طبيعة عمل الخليل
٤٧٤	التركيب الإيقاعي لأبيات الخليل : إعادة اكتشاف
٥٣١	خاتمة ونتائج
٥٣٩	ثبت
٥٤٥	منسّق الأعلام

تصويبات



الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
٣٥	١٢	الغني	الغني
١٢٩ و ١٩٣		الايقاع	الايقاع
١٧٠	١٨	لأننا	لا لأننا
١٧٢	١	العروضيون	العروضيون
١٨٩	١	Verse	Metre
١٩١	٢	٧٣ - ٧٤	٧١ - ٧٢
١٩١	٢٦	Armond	Armand
٢٧١	١٦	العرض	العروض
٣٦٠	١٤	ألا تجير	لا تجير
٤٢٢	٢٠	يبقى ما هو	يبقى على ما هو
٥١٢	٢١	بحثه عن	في بحثه عن
٥١٢	٢٢	مضى	معنى

هذا الكتاب

رصد الخليل بن أحمد الفراهيدي التشكلات الإيقاعية الشعرية المتحققة في نماذج ، وصنفها ، وسمّاها . كان عمله ، الذي يمكن ان يوصف بالعبقريّة ، استقراء وتنميّطاً لما استقر . النظام الوزني أو البحوري الذي وضعه ، لا يحيط ، إذن ، بجماع الإيقاع العربي ولا يستغرق مخزون اللغة الموسيقي . إن عدم انتباه الأجيال السابقة لهذه الناحية أدّى الى اعتبار البحور أصولاً أولى ، والى نفي أي تشكّل إيقاعي لا يتطابق معها ، ووصفه بأنه دخيل على التراث او خارج عنه . وكانت النتيجة تقنين الإيقاع في صيغ محدّدة : أسرنا موسيقى العربية كلها داخل سور من التفعيلات المحدودة ؛ فكنا كمن يسجن البحر كله في موجات معدودات .

ليست المسألة ، اليوم ، والحالة هذه ، في أن نتجاوز اوزان الخليل بقدر ما هي في أن نفهم عمله ، بمحدوده ودلالته ، وفي أن نستشرف بدءاً من ذلك ، آفاقاً جديدة لتشكلات إيقاعية جديدة . وهذا ما يحاوله كمال ابو ديب في كتابه الفذ .

هذا الكتاب ، في آن ، ثورة على الفهم السابق السائد لنظرة الخليل ، واكتشاف جديد للتراث بنظرة جديدة . لكن ما يطرحه ليس تنويعاً ضمن النظام البحوري المعروف ، وانما هو تأسيس لنظام آخر . انه يكشف عن الطاقة الموسيقية الأساسية في اللغة ويدل على مفاتيح تفجيرها .

لا تعود البحور ، تبعاً لذلك ، نماذج - أصولاً ، وانما تصبح تشكلات إيقاعية من تموج يختزن تشكلات عديدة اخرى : فاللغة أوسع من البحور .

ليست الفاعلية الشعرية ، هي التي تدور حول الوزن ، بل الوزن على العكس هو الذي يدور حول هذه الفاعلية : ألا يحق لنا إذن ، أن نصف هذا الكتاب بأنه ضمن علم الإيقاع العربي ، ثورة كوبيرنيكية ؟

أدونيس